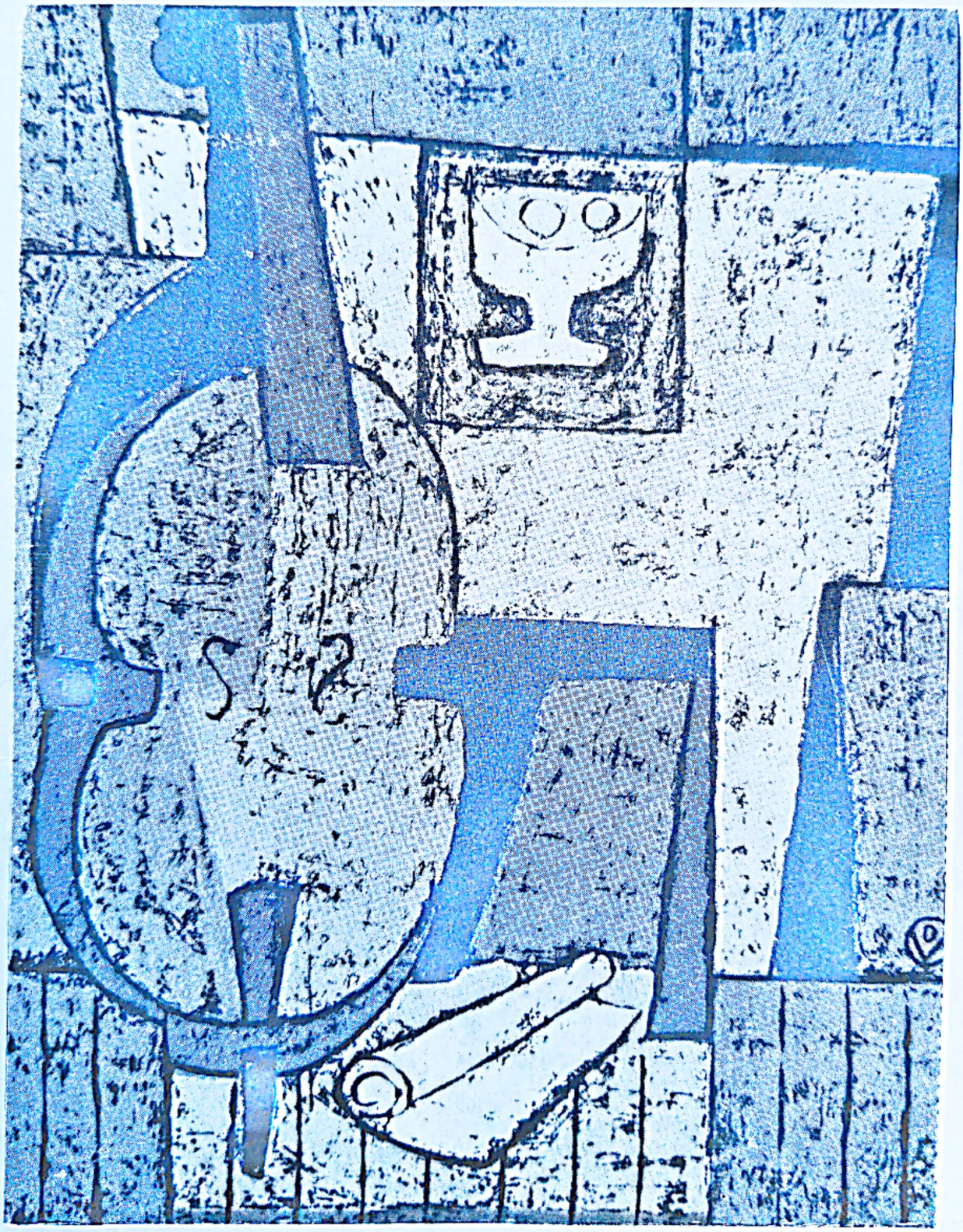
6

MUZICA

IUNIE 1987

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE



Scanned with OKEN Scanner

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

ANUL XXXVII NR. 6 (417) IUNIE 1987

În întîmpinarea Conferinţei Naţionale a Partidului - puternică angajare patriotică, revoluţionară

Ne aflăm la jumătatea celui de-al doilea an al actualului cincinal, perioadă marcată de puternica angajare patriotică, revoluţionară a tuturor oamenilor muncii pentru îndeplinirea ritmică, în condiţii bune a planului la toţi indicatorii, de intensificare a întrecerii socialiste în vederea întîmpinării cu noi succese a Conferinţei Naţionale a Partidului Comunist Român.

Eveniment de majoră însemnăate în viaţa partidului şi a ţării, Conferinţa Naţională, convocată de către Plenara CC al PCR, în zilele de 2—4 decembrie 1987, îşi propune să analizeze stadiul dezvoltării forţelor de producţie, al societăţii socialiste în general, al relaţiilor de producţie şi sociale, al democraţiei-revoluţionare, al perfecţionării conducerii, pe baza principiilor autoconducerii şi autogestiunii, al perfecţionării şi continuării procesului revoluţionar în noua etapă de făurire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi de înaintare a României spre comunism. Conferinţa Naţională urmează să dezbată şi să ia măsuri corespunzătoare în legătură cu înfăptuirea hotărîrilor Congresului al XIII-lea şi a Programului partidului de dezvoltare economico-socială a României, a programelor de perfecţionare a organizării şi modernizării proceselor de producţie, aplicarea normativelor economico-financiare şi creşterea eficienţei economice în toate sectoarele de activitate. Un alt domeniu important aflat pe agenda viitorului forum al comuniştilor români îl constituie dezvoltarea economică şi socială echilibrată şi proporţională a tuturor zonelor ţării, înfăptuirea programului de sistematizare a teritoriului, înflorirea continuă a localităţilor patriei, ridicarea nivelului de trai material şi spiritual al întregului nostru popor.

Aşa cum s-a apreciat în cadrul Plenarei CC al PCR din 24 iunie, pregătirea Conferinţei Naţionale a partidului, organizarea şi desfăşurarea adunărilor organizaţiilor de partid şi ale activului de partid, care vor avea loc în această perioadă, constituie un nou prilej de manifestare a coeziunii şi unităţii de nezdruncinat a întregului nostru popor în jurul Partidului Comunist Român, al secretarului său general, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, precum şi a hotărîrii ferme de a înfăptui planurile şi programele de dezvoltare economico-socială a patriei, prevederile celui de-al optulea cincinal, obiectivul strategic stabilit de Congresul al XIII-lea al partidului privind trecerea României la un stadiu superior, acela de ţară socialistă cu nivel mediu de dezvoltare.

Propăşirea României independente şi suverane în noua etapă de evoluţie a ţării, a figurat şi pe ordinea de zi a plenarei Consiliului Naţional al Frontului Democraţiei şi Unităţii Socialiste. Reunit sub preşedinţia tovarăşului Nicolae Ceauşescu, Consiliul Naţional al celui mai larg şi reprezentativ forum al democraţiei noastre muncitoreşti revoluţionare a dezbătut cu responsabilitate şi angajare, modul în care se înfăptuiesc prevederile planului pe anul în curs, măsurile ce se impun pentru îndeplinirea sa cu succes, pregătirea temeinică a planului pe anul viitor. Examinat şi aprobat la 19 iunie, în cadrul şedinţei Comitetului Politic Executiv al CC al PCR, proiectul planului naţional unic de dezvoltare economico-socială a ţării pe 1988 a fost supus ulterior analizei şi adoptării plenarei comune a Consiliului Naţional al Oamenilor Muncii şi a Consiliului Suprem al Dezvoltării Economice şi Sociale, ale cărei lucrări au culminat cu o importantă cuvîntare rostită de tovarăşul Nicolae Ceauşescu.

Atît dezbaterile în plen cît şi acelea pe secţiuni au pus în lumină contribuţia determinantă a conducătorului partidului şi statului nostru la fundamentarea profund ştiinţifică a proiectului de plan, valoarea orientărilor şi indicaţiilor sale cu privire la asigurarea unei creşteri economice de tip intensiv, la ridicarea eficienţei în toate domeniile de activitate. Totodată, s-a dat o înaltă apreciere aportului deosebit al tovarăşei Elena Ceauşescu la elaborarea şi înfăptuirea programelor de dezvoltare economico-socială a ţării, la înflorirea necontenită a ştiinţei, învăţămîntului şi culturii, la antrenarea largă a cercetării ştiinţifice în solu-

Scanned with OKEN Scanner

ționarea problemelor producției materiale. Stabilite în concordanță cu Directivele Congresului al XIII-lea al partidului, cu exigențele majore ale actualului cincinal, prevederile proiectului de plan pun un accent deosebit pe amplificarea continuă a forțelor de producție, afirmarea cu putere a noii revoluții tehnico-științifice și a noii revoluții agrare, dezvoltarea bazei proprii de materii prime și energie, ridicarea nivelului tehnic și calitativ al produselor, creșterea productivității muncii și reducerea cheltuielilor materiale, ca mijloc principal al sporirii venitului național și, pe această bază, a nivelului de trai al poporului.

Relevînd marea însemnătate a înfăptuirii programelor de dezvoltare economico-socială a țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu sublinia, în cuvîntul său, că există toate condițiile pentru a se realiza în întregime obiectivele stabilite. Aceeași convingere a răzbătut și din angajamentele rostite de vorbitori, care au exprimat voința fermă a colectivelor din care fac parte, de a se prezenta la Conferința Națională a partidului, la aniversarea a 40 de ani de la proclamarea Republicii, cu rezultate convingătoare, care să ilustreze puterea de muncă, de gîndire, de angajare a întregului popor în vasta operă de propășire multilaterală a patriei socialiste.

În acest climat, de puternică mobilizare a oamenilor muncii pentru a întîmpina cu remarcabile realizări importantele evenimente ale anului, s-au desfășurat și vizitele de lucru întreprinse de secretarul general al partidului în unități agricole din mai multe județe ale țării. Au fost discutate cu lucrătorii ogoarelor, modalitățile concrete de acțiune pentru asigurarea unor producții agricole cît mai mari, în conformitate cu cerințele noii revoluții agrare. La două decenii și jumătate de la încheierea cooperativizării, eveniment evocat de tovarășul Nicolae Ceaușescu și în cuvîntarea rostită în cadrul plenarei lărgite a Consiliului Național al Agriculturii, desfășurată tot în această lună, anul agricol 1987 permite să se demonstreze prin convingătoare rezultate, justețea drumului parcurs, validarea opțiunii istorice a așezării agriculturii românești pe baze noi, socialiste, operă de importanță istorică a partidului comunist, care a marcat, totodată, încheierea generală a procesului de făurire a socialismului în România și trecerea la etapa de consolidare a noii orînduiri în patria noastră.

În contextul acestei aniversări, un moment cu adînci semnificații îl constituie conferirea Medaliei jubiliare „25 de ani de la încheierea cooperativizării agriculturii în Republica Socialistă România“ tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului, președintele Republicii. Aceasta reprezintă cea mai înaltă expresie a stimei și recunoștinței ce le manifestă milioanele de lucrători ai ogoarelor, toți oamenii muncii din patria noastră celui dintîi „Erou al Noii Revoluții Agrare“, pentru contribuția hotărîtoare, teoretică și practică, adusă la realizarea cooperativizării, la făurirea unei agriculturi moderne, intensive, de mare productivitate, devenită astăzi ramură de bază a economiei naționale, cu aport considerabil la asigurarea progresului general al patriei, a bunăstării poporului.

Munca pașnică a poporului român pusă la temelia dezvoltării prezente și viitoare a țării are nevoie de liniște și pace, pentru a rodi pe măsura nobilelor noastre aspirații de prosperitate, fericire și civilizație. În acest sens, marile forumuri ale democrației muncitorești revoluționare, desfășurate în această lună, au prilejuit, totodată, o nouă și elocventă exprimare a adeziunii unanime a întregului popor român la politica externă a partidului și statului, promovată cu fermitate și consecvență de tovarășul Nicolae Ceaușescu, la inițiativele și demersurile de largă recunoaștere internațională ale secretarului general al partidului, președintele Republicii, consacrate edificării unei lumi a păcii, fără arme și fără războaie, a înțelegerii și colaborării, în care fiecare națiune să se dezvolte în deplină libertate și independență.

„Putem să asigurăm pe prietenii noștri, toate popoarele lumii — afirma tovarășul Nicolae Ceaușescu —, că vor avea întotdeauna în România, în poporul român, un sprijin activ, un aliat ferm — ca să mă exprim așa — în lupta pentru o lume a egalității între toate națiunile, a păcii internaționale“.

Constantin Victor CIOCAN

REALIZĂRI ȘI PERSPECTIVE ÎN CREAȚIA MUZICALĂ ȘI MUZICOLOGICĂ

Plenara lărgită a Comitetului de conducere al Uniunii compozitorilor și muzicologilor se desfășoară în cadrul acțiunilor care au loc în întîmpinarea evenimentelor de importanță deosebită în viața politică a patriei noastre — Conferința națională a Partidului Comunist Român și cel de-al III-lea Congres al Educației politice și culturii socialiste. Moment important în activitatea instituției noastre, plenara are menirea să pună în lumină împlinirile în domeniul creației muzicale și muzicologiei în perioada 1982—1987 și să stabilească obiectivele muncii desfășurată de compozitori și muzicologi în perspectiva dezvoltării de ansamblu a culturii noastre socialiste.

Cei 22 de ani care au trecut de la cel de-al IX-lea Congres al Partidului Comunist Român — piatră de hotar în amplul proces de înfăptuire a societății socialiste multilateral dezvoltate — consemnează bilanțul măreților victorii, al marilor transformări socialiste care semnifică pentru noi toți un excepțional efort de înnoire, de autodepășire și de mobilizare a tuturor energiilor creatoare. Impetuoasa dezvoltare a patriei, sub conducerea partidului, în frunte cu tovarășul Nicolae Ceaușescu, își are reflexul specific și în faptele de cultură, în fenomenul artistic contemporan. Făurim un om nou, cu o nouă condiție socială, cu un profil revoluționar afirmat în muncă și în viață, un om conștient că devenirea sa este parte componentă din devenirea țării la a cărei înfrumusețare participă toate talentele, toate forțele creatoare ale fiilor săi. Valorile spirituale create în anii socialismului cu entuziasmul, dăruirea și responsabilitatea inspirate de avîntul eroic al întregului nostru popor, angajat în lupta pentru consolidarea noii orînduiri, alcătuiesc o parte integrantă a amplului proces de înfăptuire a societății socialiste multilateral dezvoltate din patria noastră. Muzica, dintotdeauna prezentă în viața poporului nostru și îndeosebi în epocile de mare încleștare ale bătăliilor pentru eliberare socială și națională, se înfățișează ca o cronică sensibilă și veridică a destinului istoric al patriei, ca unul dintre documentele umane și sociale, autentice și convingătoare, atît în manifestările sale folclorice cît și în cele componistice. Multiplele valențe ale muzicii, implicațiile ei bogate în toate sferele de acțiune, de gîndire și de simțire ale oamenilor de la noi, efectele profunde pe care le exercită prin forța ei modelatoare asupra conștiințelor, au ridicat prestigiul artistic, social-politic și ideologic al acestei arte, stimulînd-o să devină o componentă de seamă a culturii noastre socialiste, să reprezinte cu strălucire spiritualitatea românească, geniul creator al poporului.

Îndeosebi în ultimele două decenii, sub îndrumarea Partidului Comunist Român, a secretarului său general, cultura muzicală a țării noastre a devenit un reflex artistic și uman specific al civilizației socialiste, al realizărilor prezentului, dar și al ideilor vizionare ce conturează portretul spiritual al unui om al viitorului. Umanismul muzicii românești contemporane — trăsătură definitorie ce i-a atras recunoașteri pretutindeni în lume — este rezultanta firească a îmbinării specificului național cu universul de idei al epocii noastre revoluționare. „Avem nevoie de poezie, de muzică, de lucrări plastice care să redea realitatea, viața, să imortalizeze munca și creația eroică a poporului nostru" — sublinia secretarul general al partidului la Plenara lărgită a C.C. al P.C.R. din 1—2 iunie 1982. În spiritul îndemnurilor și orientărilor formulate de secretarul general al partidului, muzicienii din România socialistă au înțeles mai clar și mai profund că adevăratele lor surse de inspirație trebuie să le constituie valorile exemplare ale patriei în devenirea lor istorică, inepuizabila tradiție folclorică, inegalabilele frumuseți ale doinelor și baladelor străbune, valorile umaniste ale muncii libere prin care se ctitoresc o nouă societate și o nouă cultură, etosul spiritual al poporului nostru.

Activitatea creatoare cu care se identifică membrii Uniunii compozitorilor și muzicologilor, dezbaterile ideologice și munca cu caracter obștesc desfășurată de această instituție au ca finalitate concretizarea cu mijloace specifice artei sonore a cerințelor cuprinse în programul ideologic al partidului, în indicațiile, îndemnurile și orientările date de tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al partidului.

Pornind de la principiul că actul artistic semnificativ, autentic, este o emanație a măreței epopei de edificare a unei Românii noi, cu o înaltă civilizație materială și spirituală, Uniunea compozitorilor și muzicologilor este angajată să răspundă exigențelor culturii socialiste fundamentată pe ideile patriotismului și umanismului militant. Concepînd criteriile politice și profesionale într-o unitate indisolubilă, factorii de răspundere din instituția noastră acționează pentru mobilizarea tuturor talentelor și energiilor creatoare pe drumul unei arte de puternică rezonanță social-educativă și care să exprime totodată plenar opțiunile fiecărei personalități în ceea ce privește modalitățile de transpunere sonoră a mesajului de idei și

Scanned with OKEN Scanner

sentimente. Peisajul muzical românesc contemporan se caracterizează prin deplina unitate de idealuri estetice și o nelimitată varietate de forme și modalități de împlinire a acestor aspirații, ca rezultat al dinamismului vieții în România socialistă și al diversității personalităților creatoare care o reprezintă.

Marile evenimente politice, cum sînt cel de-al XIII-lea Congres al Partidului Comunist Român, aniversarea a 65 de ani de la făurirea P.C.R., a 50 de ani de la desfășurarea procesului de la Brașov, aniversarea a 600 de ani de la urcarea pe tron a lui Mircea cel Mare, aniversarea zilei de 23 August, a zilelor de 7 și 26 ianuarie, reprezintă și pentru activitatea de creație muzicală și muzicologică și, în general, pentru munca pe plan obștesc desfășurată de membrii Uniunii noastre, momente de înaltă semnificație, determinînd realizarea de lucrări noi, cu un vibrant mesaj patriotic, intensificarea acțiunilor de dezbatere pe platforme industriale, în unități agricole, în case de cultură și școli, pe marile șantiere ale patriei, în capitală și în județe, a problemelor privind rolul artei muzicale în formarea omului nou.

Creația în domeniul simfonic, concertant, vocal simfonic și cameral a cunoscut în ultimii ani o bogată și semnificativă afirmare a personalităților aparținînd tuturor generațiilor și predilecțiilor în ceea ce privește concretizarea mesajului artistic.

Așa cum s-a constatat cu prilejul concertelor care au cuprins prime audiții, alături de interpretarea altor valori ale patrimoniului muzicii noastre, noile creații aduc în tot ce au ele mai reprezentativ dovada unei sensibilități distincte, unei vibrații patriotice și umaniste cu profunde semnificații în istoria de ieri și de azi a poporului român, unei participări active și fertile a compozitorilor noștri la îmbogățirea orizontului muzicii pe plan mondial. Creația acestor genuri de maximă complexitate rămîne astăzi mai deschisă ca oricînd aspirațiilor înnoitoare.

Viabilitatea și puterea de înnoire a genurilor consacrate este atestată de simfonii compuse în acest timp de autori ca : Liana Alexandra, Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Dumitru Bughici, Theodor Drăgulescu, Vasile Herman, Sorin Lerescu, Șerban Nichifor, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Doina Rotaru, Sigismund Toduță Cornel Țăranu, Anatol Vieru, Ulpiu Vlad.

Concertul trăiește cu vigoare un destin contemporan abordînd diferite instrumente și tipuri de ansambluri orchestrale, așa cum o ilustrează lucrări de : Ana Maria Avram, Wilhelm Berger, D. Bughici, D. Capoianu, L. Dănceanu, J. Hencz, C. Ioachimescu, S. Lerescu, M. Marbe, Gr. Nica, T. Olah, Al. Pașcanu, Cr. Al. Petrescu, Doina Rotaru, A. Tănăsescu, S. Sarchizov, A. Vieru.

Gîndirea optimistă, sentimentul marilor împliniri ale epocii noastre, aspirațiile elevate ale națiunii socialiste constituie fundamentul estetic în creații cu sau fără sugestii tematice, programatice.

În acest sens au fost realizate lucrări valoroase, semnificative cum sînt : *Simfonia a III-a „Armonii pentru pacea lumii"* și *Simfonia a IV-a „Ritmuri contemporane"* de Liana Alexandra ; *Armoniile păcii,* frescă simfonică, *Horia* poem simfonic și *Simfonia a XV-a* dedicată Anului Internațional al păcii de Wilhelm Berger ; *Sin-Eufonia,* poem electronic dedicat Anului internațional al păcii de Nicolae Brînduș ; *In memoriam* — simfonie lirico-dramatică de Dumitru Bughici ; *Pămîntul trebuie să trăiască,* poem simfonic de Maia Ciobanu ; *Simfonia Pax Mundi* de Theodor Drăgulescu ; *Sarmizegetusa* poem simfonic de George Draga ; *Simfonia a II-a „Memorandum"* de Vasile Herman ; *Forum XIII* de Liviu Ionescu ; *Simfonia I „Orizont '44"* de Sorin Lerescu ; *Simfonia a II-a „Opus Dacicum"* de Ștefan Niculescu ; *Pro Humanitate* de Alexandru Pașcanu, *Simfonia I „Dorul Pămîntului"* de Doina Rotaru ; *Uvertura festivă* de Sergiu Sarchizov ; *Simfonia „Moisei"* de Anton Șuteu, *Simfonia a II-a „Din inimi"* dedicată Anului Internațional al Tineretului de Ulpiu Vlad, *Simfonia a III-a „1784"* de Anton Zeman ș.a.

Au răspuns organic unor cerințe atît de actuale, impunîndu-se atît prin conținutul de idei, cît și prin puterea de realizare artistică lucrări în domeniul vocal-simfonic, interpretate recent, cum sînt : *Iarba pămîntului,* cantată pentru soprană și orchestră de Dan Buciu ; *Flăcări de sînge,* oratoriu pentru recitator, cor mixt, orgă și orchestră de Dumitru Capoianu ; *Suflet de țară,* cantată pentru mezzo, cor și orchestră de Theodor Drăgulescu ; *Stejarul românesc,* cantată de George Draga ; *Spre comunism,* cantată pentru soprană, cor și orchestră și *Detestatio Belli,* oratoriu pentru bariton, cor și orchestră de Tiberiu Fatyol ; *Cîntare străbunilor,* oratoriu pentru cor și orchestră de Remus Georgescu ; *Canti per Europa,* oratoriu de Theodor Grigoriu ; *Memoria timpului,* evocare simfonică dedicată aniversării a 65 de ani de la făurirea P.C.R. de Vasile Herman ; *Orele patriei,* cantată dedicată aniversării a 60 de ani de la făurirea P.C.R. de Cristian Misievici ; *Pace,* cantată pentru cor de femei și orchestră de Grigore Nica ; *Glorie eroului necunoscut,* cantată pentru cor și orchestră de Șerban Nichifor ; *Poemă de August,* pentru soprană și orchestră și *Izbînda împlinirii,* cantată pentru cor mixt și orchestră de Doru Popovici ; *A te sprijini de propriul tău pămînt,* cantată pentru cor și orchestră de Constantin Simionescu ; *Meșterul Manole,* operă-oratoriu, de Sigismund Toduță ; *Cantata bucuriei* pentru solist, cor și orchestră și *Mircea cel Mare,* oratoriu-frescă pentru soliști, cor și orchestră de Sorin Vulcu ; *E tînăr pămîntul,* cantată pentru cor mixt și orchestră de Anton Zeman.

Domeniul muzicii camerale se prezintă de asemenea ca deosebit de fertil și diversificat acoperind un spectru larg, de la piesa solistică pînă la octuor. El a continuat să înregistreze

Scanned with OKEN Scanner

valori în genul pieselor instrumentale de cele mai variate facturi precum și îmbogățirea atît de dorită a liedului prin abordarea cu măiestria corespunzătoare a versului românesc semnat de M. Eminescu, T. Arghezi, L. Blaga, I. Barbu precum și de poeți de seamă ai zilelor noastre.

Rămîne în continuare un deziderat ca, pe lîngă dezvoltarea armonioasă, de infinit orizont, a genurilor complexe la care ne referim, să cunoască noi și măiestrite concretizări artistice creații de mai largă accesibilitate, în genurile simfonic, concertant, vocal-simfonic și cameral, acestea fiind solicitate în mod expres de ansambluri și soliști din rîndul amatorilor, afirmate ca urmare a dinamismului crescînd al Festivalului național „Cîntarea României".

În spiritul angajamentului de a da viață indicațiilor tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român, privind crearea unor noi lucrări destinate teatrului muzical, opere și balete care să răspundă înaltelor exigențe estetice actuale, în 1980 a luat ființă în cadrul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor Secția de operă și balet, menită să sprijine pe creatori în eforturile de aprofundare a problemelor specifice genului și pe de altă parte să impulsioneze colaborarea cu teatrele muzicale, cu autorii de scenarii — scriitori și dramaturgi.

Activitatea de creație în domeniul operei și baletului a avut în vedere imensele resurse de care dispun aceste genuri în ceea ce privește redarea problematicii majore a zilelor noastre, promovarea păcii, a ideilor umaniste, a principiilor de colaborare internațională, reliefarea transformărilor care au loc în societatea noastră, zugrăvirea paginilor de epopee ale istoriei naționale, punerea în lumină a eroismului și a eforturilor creatoare ale poporului nostru. Continuînd și îmbogățind experiența compozitorilor și libretiștilor, precum și a autorilor de spectacole, afirmată în perioada precedentă, creatorii și interpreții din acest domeniu au contribuit cu dăruire la promovarea unor lucrări noi, corespunzătoare exigențelor actuale. S-au reliefat astfel în domeniul lucrărilor inspirate din istoria de luptă a poporului român pentru libertate și independență operele : *Mihai Viteazul* și *Avram Iancu* de Gheorghe Dumitrescu, *Tudor din Vladimiri* de Teodor Bratu ș.a.

Măreața luptă dusă de poporul român în frunte cu partidul clasei muncitoare pentru lichidarea vechii societăți bazate pe exploatare și pentru edificarea celei mai drepte și avansate orînduiri pe pămîntul patriei, activitatea desfășurată de strălucitul patriot și revoluționar, tovarășul Nicolae Ceaușescu, în anii grei dinaintea celui de-al II-lea război mondial, au inspirat valoroase lucrări care au văzut luminile scenei în această perioadă : operele *Dreptul la viață* de Tudor Jarda, libretul aparținînd lui Daniel Drăgan, *Tinerețe eroică* de Cătălin Ursu, pe libret de Emil Poenaru, *Fluviul revărsat* de Adalbert Winkler, pe un libret de Constantin Cîrjan, baletul pentru televiziune *Balada anilor eroici* de Sergiu Sarchizov.

Aspecte ale formării omului nou, probleme ale făuririi profilului spiritual al tinerei generații, crescută în anii noii orînduiri, își află corespondența în pagini lirico-dramatice cum sînt baletul *Cîntec înalt* de Irina Odăgescu sau opera *Matca* de Mihnea Brumariu, după piesa de teatru a lui Marin Sorescu.

Problematica primordială a zilelor noastre privind lupta pentru apărarea păcii, izbăvirea lumii de spectrul războiului și-a găsit expresia în paginile vibrante ale operei *Marea iubire* de Gheorghe Dumitrescu.

Alte creații valorifică, prin mijloace sincretice pe care le oferă teatrul muzical, lucrări cu conținut umanist din literatura românească și universală. Astfel sînt operele : *Luceafărul* de Gheorghe Dumitrescu pe libret propriu, după poeme de Eminescu, *Meșterul Manole* de Sigismund Toduță pe textul piesei lui Lucian Blaga, baletele *Miorița* și *Ciuleandra* de Carmen Petra-Basacopol, după nuvela lui Liviu Rebreanu, operele *Steaua fără nume* (după Mihail Sebastian) și *D-ale carnavalului* (după I. L. Caragiale) de Emil Lerescu, *Pedeapsa* de Anatol Vieru (după piesa lui Mihail Sorbul), *Scrisoare de la Rovine* de Ion Crișan (după *Scrisoarea a III-a* de Eminescu), *D-ra Cristina* de Șerban Nichifor (după nuvela lui Mircea Eliade), baletul *Făt-frumos din Lacrimă* de Ștefan Niculescu (după basmul lui Eminescu), operele *Arșița* de Nicolae Brînduș (după o nuvelă de Mircea Eliade), din literatura românească, precum și operele *Orfeu* și *Prometeu* de Gheorghe Dumitrescu (pe libretele autorului inspirate din mitologie) ; *Orestia* de Aurel Stroe după trilogia lui Eschil, *Inimă de copil* de Carmen Petra-Basacopol (după Ed. de Amicis), *Povestea micului Pan* de Laurențiu Profeta (după W. J. Barrie), *Crăiasa zăpezii* și baletul *Mica sirenă* de Liana Alexandra (după H. Cr. Andersen), opera *Pinocchio* de Corneliu Cezar (după Collodi) și baletul *Albă ca zăpada* de Cornel Trăilescu (libret de A. I. Arbore după basmul cu același titlu).

Multe din creațiile menționate s-au bucurat de aprecierile publicului datorită prezentării lor de către interpreți de valoare, fie pe scenele teatrelor muzicale, fie în audiții de concert, sau înregistrări la radio, la televiziune și pe disc. Unele creații recente urmează să fie finalizate de autori și promovate în viața artistică a țării.

Se impune o colaborare mai susținută și eficace cu teatrele lirice, pentru ca în decursul procesului de însușire a acestor lucrări să se efectueze și perfecționările impuse de necesități. Totodată, trebuie să stimulăm realizarea în condiții corespunzătoare a unor lucrări care abordează libretе selecționate în cadrul con-

Scanned with OKEN Scanner

cursului inițiat de Consiliul Culturii și Educație Socialiste, operele *Victoria Lipan* de Felicia Donceanu și *Dromichete* de Teodor Bratu, precum și baletul *Cetatea Dîmboviței* de Sergiu Eremia.

Dacă eforturile de creație ale compozitorilor și libretiștilor se cer în continuare stimulate pentru a reda temele majore într-o viziune contemporană, cu sensuri artistice și filozofice profunde, valorificarea la un înalt nivel a acestor realizări se impune a fi înfăptuită fără amînări, cu cele mai bune forțe interpretative, regizorale și scenografice. Realizarea scenică poate constitui prin ea însăși un stimulent al creației.

Participînd cu dăruire și răspundere artistică și patriotică la marile spectacole cu caracter festiv, la evenimentele vieții politice, fiind în permanență prezenți în viața societății noastre, compozitorii au realizat în această perioadă peste 3.000 cîntece și coruri militante, cu conținut patriotic-revoluționar.

Uniunea compozitorilor în calitate de co-organizator alături de Consiliul Culturii și Educației Socialiste, C.C. al U.T.C., Ministerul Apărării Naționale, Consiliul național al organizației pionierilor și șoimilor patriei, Radioteleviziunea, Consiliul Central al U.G.S.R., al marilor concursuri periodice dedicate cîntecului patriotic-revoluționar, cîntecului politic pentru tineret, cîntecului ostășesc, cîntecului de muzică ușoară cu caracter militant, a contribuit la lansarea și integrarea în viața muzicală a țării a unui mare număr de cîntece valoroase, mobilizatoare, îndrăgite de publicul larg. Menționăm că în cadrul concursului organizat cu prilejul aniversării a 65 de ani de la făurirea P.C.R., au fost lansate peste 150 cîntece și coruri cu o tematică adecvată.

A crescut considerabil numărul de discuri și tipărituri cuprinzînd creația noastră de cîntece patriotice-revoluționare. Din inițiativa Uniunii compozitorilor și muzicologilor a fost editată o antologie a cîntecului militant, cuprinzînd cca 300 de lucrări dintre cele mai larg răspîndite, și un volum de coruri inedite dedicate satului nostru socialist. Creația de muzică corală și ușoară editată pe discuri Electrecord în această perioadă depășește sub raport numeric și calitativ realizările din anii precedenți. In această perioadă au fost difuzate prin intermediul discului, al emisiunilor de radio și televiziune peste 500 de cîntece militante.

Cîntecul militant a cunoscut o îmbogățire substanțială sub aspectul conținutului tematic, al diversificării sferelor de inspirație, prin apropierea mai nuanțată de unele domenii concrete, specifice, de viață, de muncă, de problematica moral-estetică. Atît în domeniul muzicii corale cît și al muzicii ușoare se constată creșterea exigenței compozitorilor în abordarea textelor poetice prin apelul la valori literare certe, fie prin alegerea textelor din orizontul poetic contemporan, fie prin angajarea unor autori de versuri alături de compozitori, prilejuită de marile evenimente ale vieții noastre politice.

Dialogul artei profesioniste cu arta de amatori, intensificat în cadrul Festivalului național „Cîntarea României", are ca rezultat atît în muzica corală, cît și în muzica ușoară revigorarea creației și a artei interpretative profesioniste prin contactul mai profund cu sensibilitatea marelui public, exercitînd pe de altă parte o influență pozitivă în sensul ridicării permanente a măiestriei multora dintre interpreții amatori — soliști și ansambluri — la nivelul artei profesioniste.

Ambele domenii — muzica corală și muzica ușoară — au înregistrat, datorită concursurilor și concertelor reprezentative, succese de prestigiu, multe dintre cîntecele prezentate în primă audiție fiind îndrăgite atît de interpreți cît și de public.

Pe lîngă cîntecele din fondul de aur al muzicii ușoare și al romanței românești, care trăiesc astăzi o nouă tinerețe, melodii compuse și interpretate în ultimii ani s-au impus ca adevărate șlagăre. Aceasta a făcut ca programele celor mai valoroase ansambluri și celor mai talentați interpreți, care atrag un public de zeci de mii de spectatori, adesea seri de-a rîndul, să pună în valoare în exclusivitate melodii românești, așa cum o ilustrează marele succes de public obținut de concursurile de muzică ușoară „Mamaia" și „Melodiile anului".

Temelor legate de dragostea de patrie, partid, de conducătorul iubit al țării, de lupta pentru pace, de munca eroică a poporului nostru le-au fost consacrate sute de creații de gen, care conturează în ansamblu o imagine bogată, nuanțată, a istoriei de ieri și de azi a națiunii noastre.

Secția de creație pentru copii și-a concentrat eforturile în direcția elaborării unor lucrări avînd această importantă finalitate educativă, a intensificării colaborării cu instituțiile de învățămînt și educație, precum și a sprijinirii concursurilor de intepretare dedicate elevilor care se pregătesc să devină muzicieni profesioniști.

În domeniul creației de gen a fost pus accentul pe realizarea cîntecelor și corurilor cu conținut patriotic, urmărindu-se educarea moral-estetică, cultivarea dragostei pentru partid și pentru conducătorul iubit al partidului și țării, pentru frumusețile patriei, pentru cîntecul și dansul popular dezvoltat cu mijloacele artei componistice în forme atrăgătoare, accesibile. Au fost realizate de asemenea piese instrumentale cu caracter didactic, destinate școlilor cu profil artistic, pentru instrumente sau grupări instrumentale, orchestrale etc.

A fost acordată o atenție susținută elaborării metodelor, cursurilor, tratatelor dedicate învățămîntului de diferite grade. Rezultatele

Scanned with OKEN Scanner

muncii de creație s-au concretizat în piese semnate de un mare număr de autori în albume publicate sub titluri semnificative ca „Țară de frumuseți", „Deschideți inimile toate", „Mesaj de pace din Carpați", „Glasul României, glas de pace", „Să cînte copiii". Membrii biroului secției au participat la buna desfășurare a lucrărilor juriilor unor concursuri de creație pentru pionieri și șoimii patriei, a unor concerte corale și instrumentale susținute de elevi din școlile generale cu clase de artă. Au fost dezbătute cu reprezentanți ai Ministerului Educației și Învățămîntului probleme privind elaborarea programelor școlare la obiectul muzică, au fost pregătite pentru tipar volume, studii și articole consacrate educației muzicale a copiilor.

Activitatea în domeniul muzicologiei s-a desfășurat în spiritul unei profunde responsabilități politice și profesionale concretizîndu-se în contribuții de prestigiu la dezbaterea aspectelor și problemelor culturii noastre muzicale contemporane, la punerea în lumină a valorilor muzicii ca expresie specifică a continuității istorice și a originalității vieții spirituale a poporului român pe pămîntul străbun. Volume și studii tipărite, emisiuni de radio și televiziune, conferințe, comunicări în cadrul unor simpozioane de specialitate organizate în țară și peste hotare, dezbateri în cadrul întîlnirilor cu oamenii muncii de pe marile platforme industriale, în case de cultură și cămine culturale au contribuit la lărgirea cunoașterii valorilor culturii naționale, la formarea moral-estetică a tineretului, la o mai bună orientare a repertoriului în direcția creației autentice, la intensificarea procesului educației patriotice și umaniste prin mijlocirea artei muzicale. Muzicologii și folcloriștii au realizat monografii, studii și emisiuni de radio și televiziune care au reliefat marile valori ale patrimoniului muzical național, împlinirile fără precedent ale creației și vieții muzicale în patria socialistă. Criticii muzicali au militat pentru perfecționarea formelor și metodelor de educație muzicală, pentru ridicarea nivelului vieții artistice. A fost adîncită colaborarea cu foruri și instituții cum sînt : Comitetul Central al U.T.C., Consiliul Central al U.G.S.R., Comitetele de cultură și educație socialistă, A.T.M., în vederea bunei desfășurări a acțiunilor de cunoaștere și promovare a tinerelor talente muzicale, de punere în lumină a realizărilor din domeniul culturii muzicale în România de astăzi. Se impune o prezență mai susținută a criticii muzicale în paginile presei cotidiene, abordarea mai fermă și sistematică a unor fenomene negative care s-au manifestat în domeniul muzicii populare și ușoare, avînd ca obiectiv lupta împotriva poluării folclorului, orientarea repertoriului spre creațiile autentice.

Șantierul de creație muzicală și muzicologică are în prezent și în perspectivă obiective importante, în concordanță cu cerințele programului ideologic al partidului, cu evenimentele vieții politice și culturale a patriei socialiste.

În lumina programului ideologic al partidului, este o datorie patriotică și cetățenească pentru noi, toți oamenii de artă, de a crea și de a interpreta lucrări valoroase inspirate din istoria națională, din lupta și activitatea partidului, din actualitatea socialistă, lucrări care să redea, în mod pregnant și convingător, realitățile care ne înconjoară, dinamismul vieții noastre sociale, încrederea în viitorul luminos al patriei, făurit sub conducerea înțeleaptă a Partidului Comunist Român, în frunte cu secretarul său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Un cadru optim pentru îndeplinirea acestei misiuni ne este oferit de Festivalul național „Cîntarea României", ce constituie, așa cum arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu, „o largă mișcare de educație și creație, un adevărat festival al muncii și creației libere, o tribună vastă a manifestării spiritului militant, revoluționar, a afirmării conștiinței noi, socialiste".

Prof. univ. Nicolae CĂLINOIU

Scanned with OKEN Scanner

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

AGENDA

Între 2—10 aprilie în București-Sectorul II s-au trecut în revistă formațiile artistice participante la Festivalul Național „Cîntarea României" ed. a VI-a. În juriu — compozitorul Zaharia Popescu, care a făcut parte și din juriul fazei pe județ la Ploiești în cadrul aceleiași acțiuni. La 3 aprilie la Botoșani sub același generic a participat în juriu etnomuzicologul Ghizela Suliteanu ; în perioada 4—6 aprilie ea a făcut parte și din juriul Concursului interjudețean de interpretare a cîntecului popular moldovenesc — „Satule, mîndră grădină" ed. a XII-a de la Bucecea și Botoșani. În perioada 6—13 aprilie entomuzicologul Ghizela Suliteanu a continuat la Dorohoi acțiunea de culegere de folclor cu privire la studierea repertoriului instrumentiștilor din zonă, contemporani cu Costache Enescu. Între 3—5 aprile, la Bacău, compozitorul C-tin Arvinte a îndrumat formațiile artistice ale Intreprinderii de mașini unelte din localitate, iar între 8—11, în județul Buzău a îndrumat formațiile artistice din comunele Bozioru, Ulmeni, Greabănu și satul Clondiru. Același compozitor între 13—15 aprilie la Slatina-Olt a instruit și îndrumat orchestra de muzică populară a Casei de cultură din localitate. Între 8—10 aprilie, la Focșani — Vrancea, în cadrul cenaclului „Prietenii muzicii" a avut loc întîlnirea de lucru cu dirijorii formațiilor corale din județ în vederea înnoirii repertoriului coral al formațiilor participante la Festivalul Național „Cîntarea României" ed. a VI-a. Au participat compozitorii Mircea Neagu și Ștefan Andronic. La 13 aprilie în sala G. Enescu a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București a avut loc dezbaterea științifică „George Breazul — 100 de ani de la naștere" — la care au prezentat comunicări științifice următorii muzicologi : Prof. univ. Nicolae Călinoiu — președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R.S. România, rectorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu", Zeno Vancea, Vasile Tomescu, Gh. Ciobanu, Octavian Lazăr Cosma, Viorel Cosma, Gh. Oprea, Ada Brumaru, Titus Moisescu, Iosif Sava, C-tin Stihi Boos și Carmen Ghiocel — studentă anul I a secției de muzicologie. La 14—15 aprilie la Constanța a avut loc întîlnirea de lucru cu conducerea teatrelor lirice și muzicale din țară, în vederea abordării noului repertoriu în stagiune : au participat compozitorii Laurențiu Profeta, Claudiu Negulescu și muzicologul Grigore Constantinescu. Între 16—18 aprilie, la Bacău, compozitorul C-tin Arvinte a îndrumat ansamblul folcloric „Busuiocul" și „Cetina", iar în perioada 21—23, la Iași, orchestra „Barbu Lăutaru". La 24 aprilie la București a avut loc Concursul „Muncă, tinerețe, frumusețe" — faza sector I comerț, avînd în juriu pe compozitorul Adalbert Winkler. La 26 aprilie, la Breaza — Prahova — muzicologul Vasile Donose a conferențiat despre „Activitatea cultural artistică ca bază a formării omului nou". Între 26—29 aprilie, la Cluj-Napoca a avut loc etapa finală a celei de-a XVII-a ediții a Festivalului, artei și creației studențești — secțiunea de formații corale și instrumentale, soliști vocali și instrumentiști. În juriu au participat : Prof. univ. Nicolae Călinoiu — Președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R.S.România, rectorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, Alexandru Pașcanu, Liviu Comes, Carmen Petra Basacopol, C-tin Romașcanu, Octav Firulescu. Între 27—29 aprilie, în Teleorman, a avut loc faza județeană a formațiilor muzicale participante la cea de a VI-a ed. a Festivalului Național „Cîntarea României". Din juriu au făcut parte compozitorii Mircea Neagu și Vasile Donose.La 29 aprilie la Bacău compozitorul C-tin Arvinte a dirijat orchestrele reunite în Spectacolul dedicat zilei de 1 mai. Luna aprilie a fost marcată de desfășurarea fazei republicane a Festivalului Național „Cîntarea României" ed. a VI-a — formații artistice de pionieri și elevi, în toate județele țării. În juriu au participat compozitorii : Iovan Miclea, Nicolae Coman, Mircea Bădulescu și muzicologul Dragoș Tănăsescu. La București, compozitorii Aurel Giroveanu și Gabriel Mărgărint au făcut parte din juriul în vederea selecționării soliștilor și formațiilor de muzică ușoară ale Ministerului de Interne. În luna aprilie la Casa de cultură „Nicolae Bălcescu" și „Petöfi Sandor" din Capitală s-au defășurat examenele de atestare pentru soliști — instrumentiști — formații de muzică ușoară și populară. În juriile respective au participat Vasile Donose, Camelia Dăscălescu, Ion Cristinoiu, Horia Moculescu, Dan Ardelean, Jolt Kerestely, Dan Mizrahi, Dan Stoian, Vasile Timiș și Dan Ștefănică..

Angela VODA

Noi lucrări la birourile secțiilor

Secția de muzică simfonică și de cameră

Lucrări simfonice : Maia Ciobanu — *Concert pentru vioară și orchestră* ● Sorin Lerescu — *Modalis II — Concert pentru flaut și orchestră* ● Claudiu Negulescu — *Suita II-a pentru orchestră* ● Octav Nemescu-

Scanned with OKEN Scanner

SONATU(H)R — muzică electroacustică ● Şerban Nichifor — *Simfonia a III-a* ● Adrian Raţiu — *„Studi per archi". Lucrări camerale:* Dora Cojocaru — Trei lieduri pe versuri de Anghel Dumbrăveanu ● Ioan Maxim — *„Glasuri de lemn"* — pentru voce şi 4 grupe de percuţie pe versuri de Petre Ghelmez ● Valentin Petculescu — *Reverberaţii II* pt. violoncel solo ● Mihaela Stănculescu — *Zamolxe,* cameral pentru bas, corn şi percuţie.

E. A.

Secţia corală

Ioan Alexandrescu — *Un brav popor independent* — cor mixt şi pian, versuri/Viorel Cozma ● Gheorghe Bazavan — *Cîntec la tricolor* — cor mixt şi la 3 voci egale, versuri Victor Tulbure; *Bărăgan Pămînt de aur* — cor mixt, versuri Ion Neagu; *Maramureş mîndră ţară* cor mixt, versuri Ioan Meiţoiu ● Radu Paladi — *Pentru tine mîndră ţară* — cor mixt, versuri C-tin Cîrjan ● Iovan Miclea — *Partid stegar mîndria ţării* — cor mixt şi pian, versuri Nicuşor Constantinescu ● Ion Pelearcă — *Cîntec nou pe înfrăţit ogor* — cor mixt, versuri Cezarina Dincu ● Mircea Bădulescu — *Sărbătoarea tinereţii* cor mixt, versuri Nicuşor Constantinescu ● Ion Cunţan — *O mamă, dulce mamă* — cor pentru trei voci egale şi pian, versuri Mihai Eminescu; *Cîntec tineresc* cor mixt şi pian, versuri Ion Cunţan ● Costache N. Palade — *Ţesătoarele* cor pentru trei voci egale, versuri Mircea T. Tabacu.

Secţia de muzică uşoară

Alexandru Dumitrescu — *Ţara mea* — versuri Maria Banuş; *Patria* — versuri Nichita Stănescu; *Inima uzinei noastre* — piesă instrumentală ● Virgil Popescu — *Vino; Voi aştepta* — ambele pe versuri de A. Grigoriu şi R. Iorgulescu ● George Sbârcea (Claude Romano) — *Bună seara vals iubit* versuri Aurel Felea ● Ionel Tudor — *Poftiţi în lumea circului* — muzical pentru copii într-un act, libret şi versuri George Mihalache ● Edmond Deda — *Ketty se mărită* — muzical în trei acte după comedia „Kathleen" de Michael Sayers, pe un libret de E. Deda, versuri Cella Tănăsescu ● Stefan Kardos — *Viaţa toată* — versuri C-tin Cîrjan; *În fiecare zi, în fiecare ceas* — versuri A. Felea ● Temistocle Popa — *Un vis frumos; Spune-mi încă o dată; Nu uita iubire nu uita* — toate trei pe versuri de Mircea Blok ● Laurenţiu Profeta — *Te iubesc de cînd te ştiu* — versuri George Mihalache ● Adalbert Winkler — *Marea îndrăgostită* — versuri A. Grigoriu şi R. Iorgulescu ● Eugen Koffler — *Melancolie* — *piesă instr.* ● Gabriel Mărgărint — *Să-mi spui* — versuri Cristina Dumitrescu ● Richard Stein — *Se aude un cînt în amurg* — versuri D. Mihail; *Cum te cheamă* — versuri A. Felea ● George Grigoriu — *Te iubesc; La revedere, iubirea mea* ambele pe versuri de A. Grigoriu şi R. Iorgulescu ● Octav Firulescu — *Aşa să-mi fie dragostea* — versuri E. Rotaru ● Ramon Tavernier — *Cîntă-mi lăutare. Cîntec de drum; Pe cînd iubeam; Ei sînt cuminţi; El visător iubea o fată; Cîntecul unui om; Povestea mea;* toate 7 pe versuri de Ion Minulescu.

A. V

Secţia de critică şi muzicologie

Ion Badea şi Gheorghe Florian — *Viaţa şi opera compozitorului şi dirijorului Dumitru Eremia* ● Pavel Delion — *Melodii de pe valea Prutului*

A. V.

ÎNSEMNĂRI

GEORGE BREAZUL

Nicolae CALINOIU

Vă rog să-mi permiteţi să declar deschisă această reuniune muzicologică — organizată de Uniunea compozitorilor şi muzicologilor din R.S.România şi Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti, dedicată unei proeminente personalităţi a muzicii româneşti din secolul nostru — George Breazul. Prin această manifestare consacrată împlinirii a 100 de ani de la naşterea sa, dorim pe această cale să arătăm preţuirea noastră faţă de toţi aceia care au clădit cultura muzicală naţională, care şi-au pus în slujba nobilei cauze a progresului întreaga capacitate de muncă şi remarcabilele posibilităţi creatoare. Muzicolog în sensul cel mai cuprinzător al cuvîntului, George Breazul este pentru noi un model de abnegaţie şi devotament pentru cauza muzicii româneşti. Creaţia sa, oglindă a unei activităţi complexe, acoperă domenii vaste, în multe dintre acestea George Breazul arătîndu-se un deschizător de drumuri.

Astfel, lui i se datorează ridicarea activităţii de cercetare ştiinţifică la nivel european, prin larga deschidere spre muzicologia comparată şi spre viziunea enciclopedică asupra fenomenului artistic — de la datele obiective ale legilor acusticii şi psihologiei muzicale, la cele mai cuprinzătoare, ale istoriei şi culturii folclorice. Profesor eminent, de înaltă ţinută pedagogică şi morală, George Breazul este iniţiatorul secţiei de muzicologie din cadrul Conservatorului nostru, urmare firească a unor discipline predate de el anterior — Cursul de enciclopedie şi de pedagogie muzicală. Dar preocupările sale în acest domeniu ni-l relevă ca un pasionat militant al educaţiei prin muzică la toate nivelurile. Mulţi dintre muzicienii perioadei contemporane au învăţat tainele acestei arte începînd cu cunoscutele manuale pentru clasele primare şi secundare, realizate singur sau în colaborare cu Sabin Drăgoi, Nicolae Sasu, Ioan Chirescu, Maximilian Costin, între anii 1931—1943. Studii speciale asupra educaţiei muzicale elaborate de George Breazul demonstrează o gîndire de largă cuprindere, pornind de la principiul forţei formative a muzicii în rîndul maselor.

Sinteza între activitatea muzicologică şi cea pedagogică desfăşurată de George Breazul o reprezintă contribuţiile sale în domeniul ştiinţei folclorice, el fiind realizatorul unei importante culegeri de muzică populară, al unor studii de orientare şi analiză, şi, nu în ultimul rînd, al Arhivei fonogramice române. De la George Breazul ne-a rămas o bogată moştenire din care aş aminti monumentala lucrare „Patrium Carmen" în care sînt cuprinse principalele sale contribuţii, de mare valoare ştiinţifică, în direcţia pedagogiei, folcloristicii şi muzicologiei româneşti.

Iubitor al tuturor cuceririlor muzicii naţionale, George Breazul a consacrat importante studii analitice lui George Enescu, Tiberiu Brediceanu, Sabin Drăgoi, ca şi unor înaintaşi ca Anton Pann, Iacob Mureşianu, Eusebie Mandicevschi, Dumitru G. Kiriac, Ciprian Porumbescu. Director şi editor, împreună cu Maximilian Costin, al revistei „Muzica" (între anii 1920—1925), el s-a manifestat cu deosebită pregnanţă şi pe tărîmul criticii muzicale. Cronicile sale rămîn un model de probitate ştiinţifică, de un elevat nivel estetic şi valoare orientativă pentru public, creatori şi interpreţi. De altfel, importanţa contribuţiei sale a fost recunoscută şi pe plan internaţional, prin invitarea de a publica studii în reviste de specialitate, de a participa la simpozioane şi congrese prestigioase. George Breazul a fost ales membru în mai multe institute de peste hotare — Preşedinte al Societăţii Academice Române (Berlin 1922), membru în „Deutsche Musikgesellschaft" (Leipzig 1927), „Société française de Musicologie" (Paris 1928), „Société Internationale de Musicologie" (Bâle 1928), „Instituto nazionale di studi sul Rinascimento" (Florenţa 1936), colaborator la „Das Jahrbuch der Musik Bibliotek Peters" (1940). În 1958 ca omagiu la împlinirea a 70 de ani, a fost ales membru de onoare la „Gesellschaft des Freunde des Internationalen Musiker-Brief-Archivs Berlin".

Pentru meritele sale deosebite a fost distins cu Premiul de Stat clasa I, cu Ordine şi Medalii ale R.S.România. De asemenea, actualul cabinet de Muzicologie al Conservatorului bucureştean poartă numele distinsului muzician — George Breazul.

Opera cuprinzătoare şi personală, creată de George Breazul cu trudă şi excepţională dăruire, moştenire a întregii sale vieţi, oglindeşte un patriotism exemplar. Realizările sale se cuvin cunoscute, înscrise la locul meritat în istoria ştiinţelor noastre muzicale, în istoria culturii româneşti.

Scanned with OKEN Scanner

Prin organizarea prezentei dezbateri ştiinţifice consacrată omagierii lui George Breazul, ne facem o datorie patriotică răspunzînd înaltelor îndemnuri ale Secretarului General al Partidului, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, care, în magistrala expunere la Plenara lărgită a C.C. al P.C.R din 1—2 iunie 1982, spunea: „Nu se poate vorbi de educaţie patriotică socialistă fără cunoaşterea şi cinstirea trecutului, a muncii şi luptei înaintaşilor".

Iată deci principalele argumente pentru a îndreptăţi aprecierea că actuala reuniune muzicologică este un moment însemnat pentru viaţa noastră culturală. Omagiindu-ne înaintaşii, înţelegem şi mai bine misiunea ce ne revine în actualitate, pentru a duce mai departe exemplul lor. Societatea socialistă, cu largile perspective dechise culturii în ansamblu, prin permanenta grijă a partidului şi statului nostru, aşteaptă noi şi noi realizări pe tărîmul creaţiei muzicale, interpretării, pedagogiei şi muzicologiei, demne de a figura în continuare ca trepte ale necontenitei noastre ascensiuni spre mai bine, pentru a răspunde înaltelor cerinţe actuale şi de perspectivă ale vieţii muzicale româneşti.

GEORGE BREAZUL — DIMENSIUNI ŞI PRIORITĂŢI MUZICOLOGICE

Octavian L. COSMA

Cultul muzicienilor care au contribuit cu lumina conştiinţei lor la progresul artei româneşti este nu numai un semn de distincţie pentru generaţiile care le urmează şi beneficiază de ideile şi opera lor, dar, mai presus de toate, constituie atît un inepuizabil rezervor de sugestii, cît şi un revelator indiciu de încredere în forţele de propensiune şi creaţie ale naţiunii şi în viitorul ei.

George Breazul, al cărui centenar îl marcăm, a ilustrat cu pregnanţă stindardul gîndirii muzicale româneşti, croind o brazdă adîncă în ogorul fertil al preocupărilor muzicologice contemporane, moştenirea sa bogată iradiază strălucitoare raze care ne stimulează şi orientează demersurile pentru elucidarea punctelor necunoscute ale trecutului nostru muzical, purtate într-o spirală la a cărui mişcare şi-a adus un nepreţuit aport.

Pornit din Amărăştii de Jos — Dolj, George Breazul a parcurs un drum lung, înscriind o pilduitoare carieră proiectînd o fascinantă personalitate care s-a desfăşurat în mai multe planuri, căci domeniul muzicologic este atît de complex şi bogat încît permite o largă paletă de manifestări, fiecare cu traiectoria sa distinctă, cu o evoluţie ascendentă presărată cu momente dramatice, purtînd curajos polemici de rezonanţă, apărîndu-şi cu dîrzenie şi patos tezele odată formulate.

Arhitect al gîndirii muzicale româneşti de la mijlocul veacului nostru, George Breazul, format la Conservatorul bucureştean, iar apoi la şcoala germană, a continuat tradiţia reprezentată de Teodor T. Burada, Gr. M. Poslușnicu, ilustrată totodată de o pleiadă de eminente forţe creatoare, precum C. Brăiloiu, I. D. Petrescu, într-o fecundă etapă a componisticii naţionale, guvernată de George Enescu.

Dimensiunile individualităţii sale muzicologice se indentifică în cele patru ramuri pe care le-a susţinut, evident, principale, la care se mai pot profila şi altele, secundare, dar deloc neglijabile. Cronologic activitatea pedagogică, deci muzicologia didactică, pare să se fi conturat mai întîi, manifestîndu-se prin munca la catedră, dintre care treizeci şi cinci de ani în învăţămîntul muzical universitar, dar şi prin studii şi articole, prin cursuri şi manuale de teorie, folclor şi istorie, inclusiv în colaborare.

Din anul 1911 se lansează în terenul agitat al criticii muzicale căreia i se va dedica cu pasiune din 1919 şi pînă în 1945, fiind deţinătorul unor rubrici permanente în mari cotidiene, ca şi redactor al revistei *Muzica*, timp de patru ani. Felul cum scria, într-o epocă ce se recomanda prin mai mulţi cronicari cu spirit şi vervă polemică, l-a determinat pe un reputat director de ziar să-l proclame „primul critic ştiinţific român", ceea ce a declanşat cîteva acerbe reacţii, dar nu asta contează ci faptul că maniera în care scria a atras recunoaşterea profesionalismului artei sale.

Folcloristul sau, într-un termen mai propriu în ziua de azi, etnomuzicologul George Breazul, a elaborat o serie de articole şi a scrutat producţiile creaţiei populare.

Istoriografia pare să fie, fatalmente, domeniul cel mai drag, cel mai propriu naturii sale, ilustrînd-o cu o titanică muncă de investigare pentru a determina şi înălţa columna muzicii româneşti.

Fiecare dintre specialităţile muzicologice indicate s-a soldat cu frumoase împliniri, adică studii şi volume, cu ecou nu numai naţional. Dacă ne referim bunăoară, la profilul de etnomuzicolog, distingem două impunătoare contribuţii: fondarea Arhivei Fonogramice, în 1927, în favoarea căreia a luptat din răsputeri spre a convinge autorităţile de necesitatea adoptării şi instituţionalizării unui organism pentru colectarea şi conservarea patrimoniului artistic popular şi editarea volumului de *Colinde*, în 1938, sursa unei înflăcărate polemici cu C. Brăiloiu, ceea ce înseamnă şi sfîrşitul preocupărilor în acest sector, chiar dacă a scris articolele impresionante prin erudiţie şi laboriozitate, despre culegerea lui Voevidca. În plan didactic este de semnalat nu numai publicarea litografiată a *Cursului de Istoria muzicii româneşti*, ci şi ideile privind modernizarea predării disciplinei artei sunetelor, formulate în calitate de inspector general al învăţămîntului secundar cu mu-

Scanned with OKEN Scanner

zica, dar și răsunătoarea demonstrație de metodă și structurare a procesului educațional muzical din România, pe care a înfățișat-o la Praga, într-un Congres internațional, plasînd experiența țării noastre pe unul dintre locurile fruntașe din lume. Ca istoriograf, realizările pilduitoare ale lui G. Breazul sînt ilustrate de remarcabilul *Patrium Carmen* și, de ce nu ? admirabila metodă pe care o susține în volumul *La bicentenarul nașterii lui Mozart*, probă de erudiție, în care, pornind de la o melodie atribuită lui Dimitrie Cantemir, realizează o incursiune fascinantă în lumea muzicii baroce și clasice.

Traiectoriile celor patru dimensiuni sînt diferențiate, cea mai scurtă fiind cea de etnomuzicolog, iar cea mai întinsă, care dobîndește nu numai primat, ci absoarbe toate energiile sale, fiind cea istoriografică.

Curios, o dimensiune ce l-a vrăjit în tot cursul vieții, aceea de bibliograf, de colecționar al unor documente, publicații, dar și aceea de lexicograf, pare să pledeze în favoarea ideii că G. Breazul avea numeroase proiecte de cercetare, îndreptățindu-l pe Petre Brâncuși să-și subintituleze un impunător volum consacrat personalității sale... *Istoria nescrisă a muzicii românești*. Ceea ce a elaborat este remarcabil, prin calitatea și forța ideilor, de viu interes pînă astăzi. Mărturie sînt cele șase ample tomuri tipărite post-mortem, al șaptelea sperăm că va apare în anul centenarului.

Așadar, se poate afirma, pe temeiul volumelor *Pagini din istoria muzicii românești* și *Scrisori și documente*, că moștenirea muzicologică a lui G. Breazul se află în focarul atenției generațiilor care-l venerează, prețuindu-i întreaga operă, permițînd reliefarea unor priorități pe care i le recunoștem cu deplină satisfacție.

Care sînt ideile prioritare ale muzicologului George Breazul ? La o asemenea întrebare, fără îndoială, simplist formulată, s-ar putea răspunde că fiecare aliniat reprezintă o idee, cu care putem fi sau nu de acord. În consecință, este greu de conceput o atare inventariere, dar nu apare imposibilă relevarea unor priorități în planul ideilor privind muzica noastră, altele în afara celor deja inidcate direct sau indirect, căci prin cercetările sale a deschis ferestre viitoarelor investigații documentare. Cu migală, perseverență, erudiție și rigurozitate, Breazul a vehiculat ideea muzicii traco-dacoromane ; a sesizat structura premodală și modală a melosului românesc, adînc implantat în străvechea practică ; a lărgit galeria muzicienilor medievali dar a indicat și nume în fazele anterioare ; îi aparține descoperirea la noi a lui Daniel Speer ; a acordat atenție trupelor străine de operă din secolele 18 și 19 ; l-a observat pe B. Romberg și compozițiile sale axate pe folclorul românesc, considerîndu-le întîile în perimetrul culturii noastre ; a depistat scrieri ale călătorilor străini și cronicarilor ; a colectat albume cu melodii românești ce defineau repertoriul salonard ; a sesizat întîile reverberații ale muzicii noastre populare în presa muzicală occidentală ; a acordat prinosul cuvenit muzicienilor pionieri din provinciile românești ; i-a apreciat pe Macarie și Anton Pann, l-a cinstit pe Flechtenmacher și a scris cu venerație despre Musicescu, Mureșianu, D. G. Kiriac și cîți alții. Nu a neglijat procesul înjghebării instituțiilor muzicale al Conservatoarelor ; a fost receptiv față de valorile componisticii naționale, de la George Enescu la Gheorghe Dumitrescu, prețuindu-i, acordîndu-le nota de specificitate. În mod deosebit l-a elogiat pe Sabin Drăgoi, cu a sa *Năpasta*...

Se remarcă de asemenea ideea, ce se pare că nu-i aparține, dar a vehiculat-o cu asemenea insistență și virtuozitate, încît i-a devenit caracteristică, anume : teoria direcțiilor specifice fenomenului componistic românesc din primele decenii ale secolului, universalistă și folclorică.

Prioritate are și în abordarea metodei de cercetare care facilita demersul științic, bazat pe documente, pe fapte de necontestat, pe adevărul informației, conferindu-le prioritate. Tot G. Breazul, într-un demers, este acela care, în interpretarea manifestărilor muzicale, se sprijinea pe condițiile social-culturale, pe mediu care a generat un anume fenomen.

În concluzie apare evident că aria sa de preocupări a fost atît de vastă încît acoperă o extraordinară suprafață, ceea ce, practic înseamnă că este greu de crezut că se poate întreprinde un demers în perioadele îndepărtate ale trecutului nostru muzical fără a sesiza anticipările lui George Breazul. Astfel că, în lumina timpului scurs este limpede că muzicologul astăzi sărbătorit aparține acelei categorii de creatori care au știut să se facă nemuritori prin opera generoasă transmisă posterității.

OPERA LUI GEORGE BREAZUL ÎN ISTORIA CULTURII

Viorel COSMA

În pragul veacului XX, odată cu apariția lui George Enescu pe marea scenă a culturii și artei universale, întreaga noastră școală muzicală începe să se afirme pe diverse meridiane ale spiritului național (folclor, pedagogie, muzicologie, bizantinologie, etnomuzicologie, estetică). Eusebie Mandicevschi la Viena confirmă vitalitatea folclorului românesc în peisajul universal, semnalează *Rapsodia Română* de Liszt în arhivele de la *Gesellschaft für Musikfreunde*. Stan Golestan la Paris susține în presa franceză viața muzicală a României. Ioan D. Petrescu atrage atenția culturii occidentale asupra tradiției bizantine pe meleagurile carpato-danubiene. În sfîrșit, Béla Bartók relevă întregii lumi ineditul, farmecul, originalitatea și vechimea melosului românesc. În acest fertil

Scanned with OKEN Scanner

context intelectual, imediat după primul război mondial, se impune — pe multiple planuri — opera și personalitatea muzicologului și profesorului George Breazul.

Muzician de evidentă și pronunțată structură istoriografică, George Breazul — după absolvirea Conservatorului din București — și-a orientat studiile superioare de specialitate spre școala germană de la Berlin, centru important al muzicologiei mondiale între anii 1910—1930. Contactul direct cu personalități de seamă ale științei muzicale — ca Oskar Fleischer, Hermann Albert, Friedrich Blume, Curt Sachs, Erich Moritz von Hornbostel, Carl Stumpf — a dus nu numai la o strînsă colaborare de viitor, ci și la însușirea celor mai moderne instrumente și metode de lucru și cercetare în arta sunetelor, pe care George Breazul le-a aplicat fructuos de-a lungul întregii sale activități creatoare.

În mai puțin de două decenii (1925—1940), George Breazul a reușit să fie cooptat în cîteva prestigioase organizații muzicale străine, a participat la Congrese de muzicologie internaționale a colaborat la Enciclopedii și Lexicoane de peste hotare, la Anuare, Bibliografii și reviste de specialitate, la volume festive de muzicologie *(Festschrifte)*. Într-un cuvînt, muzicologia românească s-a afirmat hotărît prin prezența lui George Breazul în contextul muzical al epocii. După cel de-al doilea război mondial, cercul de pătrundere al operei și numelui său a cunoscut o nouă lărgire în sfera internațională. Dar să pătrundem — chiar și sumar — în labirintul afirmării, din păcate individuală (Statul neparticipînd pe atunci la propaganda muzicologiei autohtone peste hotare), a lui George Breazul pe tărîmul atît de spinos al științelor pozitive.

Cele trei „argumente" decisive ale impunerii cercetătorului român pe meridianele lumii muzicale au fost : 1. *Cărțile de școală* pentru învățămîntul muzical general elementar (publicate între 1932—1937) și volumul *Die Musikerziehung in Rumänien* (1936). 2. Culegerea de folclor *Colinde* (1938), 3. Volumul de istoriografie, *Patrium Carmen* (1941). Cu această carte de exemplară ținută documentară și grafică, George Breazul a atins maturitatea sa creatoare. Largul ecou internațional al acestor publicații ne este bine cunoscut în urma tipăririi de către Titus Moisescu a volumului *Scrisori și documente (I)*. Ce au însemnat însă aceste lucrări ale profesorului George Breazul pentru prestigiul și propaganda muzicii românești peste hotare ?

În primul rînd, cooptarea muzicologului nostru în principalele organisme și societăți internaționale ale epocii a dus implicit la înscrierea școlii noastre muzicale pe multiple meridiane artistice. Numele său avea să figureze printre membrii onorifici și activi ai asociațiilor *Gesellschfat für Musikerziehnung, Mittel-Europa Institut, Société française de musicologie, Gesellschaft für Musikforschung, Institutul balcanic, Gesellschaft der Freunde des Internationalen Musiker-Brief-Archiv, Instituto Nazionale di Studi del Rinascimento.* Către toate aceste foruri de specialitate, George Breazul avea să trimită cu regularitate materiale bibliografice, fișe, recenzii și articole despre muzica românească.

Nu puține organisme dispuneau de publicații periodice proprii, bibliografii, anuare. Numele profesorului român se întîlnea adeseori în *Musikjahrbuch, Bibliographie des Musikschriften, Peters Jahrbuch* sau în reviste conduse de unii muzicologi ai susnumitelor societăți internaționale. Este suficient să precizăm că George Breazul a început să colaboreze din 1935 la reviste din Franța, Germania, Polonia, Cehoslovacia pînă la *Buletinul* din America Latină.

Prezențele lui George Breazul la congresele internaționale de la Praga, Viena, Salzburg i-au adus o unanimă recunoaștere în cercurile științifice de peste hotare. Treptat, treptat volumele omagiale ale personalităților de prestigiu mondial îi includ la loc de frunte numele și îi solicită colaborările (Erich Müller von Azow Johannes Biehle, Carl W. Günther).

Cea mai spectaculoasă recunoaștere pe plan mondial a muzicologului George Breazul rămîne înscrierea sa în principalele lucrări de sinteză lexicografică, începînd din 1935, și permanenta colaborare la Enciclopediile și dicționarele străine. Socotit încă din 1942 *„Riemann al României"* (după expresia lui Erich Müller von Azow), George Breazul a semnat articole în *Moser Musik-Lexikon, Riemann Musik-Lexicon, Encyclopédie de la musique-Fasquelle, Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Larousse de la musique, Who's Who in Music* etc. Este emoționantă lupta cercetătorului nostru cu diferitele redacții lexicografice spre a asigura muzicii românești un loc corespunzător în aceste sinteze : „Însă ceea ce consider important în legătură cu noua ediție a binecunoscutului în întreaga lume Lexicon-muzical — îi scria la 20. a X-a 1956 lui Willibald Gurlitt, îngrijitorul lui *Riemann Musik-Lexicon* — nu este persoana mea, ci muzica țării mele, originalul ei folclor muzical, istoria muzicii românești, personalitățile artistice, precum și începuturile noastre muzicologice". Poate că meritul postum al lui George Breazul l-am înregistrat în cele 2 volume suplimentare *(Ergänzungs-Bände)* apărute la Mainz (1972—1975), unde școala muzicală românească a ocupat un spațiu lexicografic înzecit față de trecut în *Riemann Musik-Lexikon.*

Desigur, ar fi poate prea puțin să ne limităm doar la aceste rezultate. Prin George Breazul folclorul românesc a pătruns în zeci de anto-

Scanned with OKEN Scanner

logii, culegeri, ediții critice, cărți de școală și manuale străine. Ar fi suficient să amintim de lucrările lui Robert Lach și de celebra colecție *Das Lied der Völker* de Heihrich Möller, unde profesorul Breazul a contribuit cu prețioase materiale documentare. A trimis peste hotare instrumente populare pentru studii și pentru muzee. A stimulat editarea de discuri cu muzică populară românească. A popularizat programele analitice ale învățămîntului general românesc, bazate pe melosul național, stîrnind entuziasmul unor specialiști din țări cu seculară tradiție pedagogică ca Franța și Cehoslovacia. "Pe cînd (vom realiza) un volum asemănător pentru clasele a patra a liceelor noastre și colegiilor franceze ?" — se întreba Amédée Gastoué într-o recenzie din *Revue de musicologie (1936)*, propunînd să se urmeze „exemplul României". Iar Joseph Bartoš observa în *Prager Presse* din 8 aprilie 1936 : „În privința cultivării educației muzicale nu există al doilea popor în Europa care să se poată măsura cu România".

Cărțile, studiile și chiar unele cronici muzicale ale profesorului George Breazul au stimulat pe cercetătorii străini să învețe limba română spre a le citi în original ! Joseph Bartoš și Erich Müller von Azow de pildă, au reușit să stăpînească atît de bine limba noastră încît îi scriau muzicologului nostru în românește. Să ne mai mire atunci faptul că muzicologul german avea să-i dedice volumul *J. S. Bach, Gesammelte Briefe* (1938) ca un gest spontan de sinceră prețuire profesională ?

Dacă am încerca să întocmim o hartă a tuturor țărilor lumii de unde au pornit recenzii, adrese, scrisori către profesorul George Breazul, poate că ar fi mai bine să spunem simplu : Europa, Asia, America de Sud, America de Nord. Iar dacă ar fi să enumerăm doar personalitățile ce s-au aflat în dialog profesional cu muzicologul nostru poate că simpla citare a lui Giovanni Papini, Friederich Blume, Erich Schenk, Ilmari Kron, Curt Sachs, Gustav Fellerer, Georg Schünemann, Georgio Nataletti, Szabolczi Bence, Raina Kazarova, Franz Zagiba, Walter Salmen, Charles van den Borren, Jurii Hohlov, Walter Wiora ni se par suficiente și edificatoare pentru prestigiul marelui nostru învățat.

Cu George Breazul muzicologia românească a pătruns definitiv în circuitul internațional. Poate că nu am recepționat îndeajuns dimensiunea internațională a personalității sale. Poate că „porțile deschise" ale muzicii românești ce le-am remarcat în ultimul sfert de veac pe meleagurile de peste hotare se datorează și acestui perseverent, tenace și iscusit „ambasador" al culturii noastre muzicale naționale, căriua îi daorăm astăzi — la un veac de la nașterea sa — întreaga noastră recunoștință.

FLORICA MUSICESCU. CONCEPȚIA PROFESOAREI ASUPRA STUDIERII SONATEI ÎN FA DIEZ MINOR DE GEORGE ENESCU

Valentina SANDU

Împlinirea a 100 de ani de la nașterea Floricăi Musicescu — născută la 8 mai 1887 — dobîndește o deosebită semnificație culturală, relevantă pentru actuala școală pianistică și pedagogică românească. Contribuind substanțial la formarea acesteia, la desăvîrșirea personalității multor pianiști, Florica Musicescu rămîne în memoria tuturor celor ce au cunoscut-o ca o remarcabilă muziciană, ca o artistă în toată complexitatea acestei noțiuni. Îndrumătoare a lui Dinu Lipatti — care a afirmat totdeauna că îi datorează măiestria instrumentală, mondial recunoscută ca un reper al pianisticii secolului XX — ea a avut de asemenea ca discipoli pe Maria Fotino, Radu Paladi, Ludmila Popișteanu, Aurora Ionei și alți muzicieni de notorietate.

Florica Musicescu, fiică a ilustrului compozitor și dirijor de cor Gavriil Musicescu, soră a profesoarei Sofia Teodoreanu, aparține unei familii ieșene cu contribuție strălucită în viața muzicală românească. Nu avem intenția de a face o incursiune în biografia sa, dar trebuie să menționăm pe cîțiva dintre mentorii ale căror idei îi vor fundamenta evoluția. Astfel, la Leipzig (1906—1909), pe lîngă armonie cu Emil Paul și analiză muzicală cu Max Reger, studiază pianul cu Robert Teichmüller, ce preconiza metoda anatomo-fiziologică a școlii germane. Totodată, Florica Musicescu va cunoaște și aprofunda și alte curente teoretice din pedagogia pianistică — reprezentate de Breithaupt, Martienssen, Neuhaus. Astfel începe să-și contureze propiile principii privind interpretarea pianistică, aplicate de-a lungul întregii sale cariere pedagogice cu cea mai înaltă conștiință și probitate profesională.

Iată cîteva din aceste idei, așa cum reies din mărturiile elevilor, dată fiind lipsa teoretizărilor,

Scanned with OKEN Scanner

a documentelor rămase de la profesoară. Accentul este pus pe organizarea unei discipline mentale creatoare, cuprinzînd înțelegerea muzicală a textului de la prima vedere, educarea auzului acustic și timbral, precum și a celui interior în scopul făuririi unei imagini artistice precis configurate înainte de începerea muncii propriu-zise la instrument. Deci, pianistul trebuie să parcurgă trei etape: gîndire, pregătire, acțiune.

Una din cele mai importante probleme vizează emisia sunetului, intensitatea, durata și timbrul, calitatea acestora depinzînd de mijloacele tehnice folosite. În acest sens, este cunoscută teoria Floricăi Musicescu privitoare la relaxarea musculară, la minimum de efort fizic și maximum de concentrare. Componentele aparatului pianistic (degete, braț, încheieturi) nu trebuie despărțite de fluxul neuro-muscular al cărui centru se află în regiunea omoplaților. Mușchii mici ai mîinii sînt pasivizați, întregul mecanism se relaxează și totodată este angrenat în asigurarea unei libertăți depline, a unui sunet ce poate ajunge la cele mai fine nuanțe de piano, sau poate fi suplu, fără asperități, în cel mai intens forte.

Execuția unei lucrări muzicale depinde în mare măsură de fidelitatea față de text, care trebuie supus unei observări atente, obiective, lucide, ca să poată trezi imagini, stări afective ce vor fi transmise auditoriului. În acest fel, interpretarea implică activitate creatoare, dar și adaptarea personalității artistului la universul spiritual obeiectiv al muzicii.

Toate acestea fiind cîteva trăsături generale ale concepției Floricăi Musicescu, ni se pare interesant să încercăm un început de studiu practic al stilului său pedagogic, notînd cîteva observații pe marginea unor partituri studiate cu elevii săi. Cîmpul de investigație poate fi — aici — foarte mare și mai poate oferi elemente noi în cunoașterea pedagogului. Deocamdată ne limităm la o singură piesă — *Sonata în fa diez minor* de George Enescu — lucrată de Florica Musicescu împreună cu ultima ei discipolă, pianista Aurora Ienei, de la care am obținut și unele elucidări asupra însemnărilor existente.

Sonata enesciană *Op. 24 nr. 1* — una din capodoperele genului în muzica românească și universală modernă — dezvăluie valori bogate, variate, de sensibilitate, cu sorginte în folclorul românesc. Profunzimea, complexitatea mesajului îndreptățesc marea admirație pe care Florica Musicescu o avea nu numai pentru această lucrare, dar în general pentru întreaga creație a lui Enescu.

Indicațiile profesoarei pe partitură sînt relativ puține, deci cu atît mai semnificative, fiind notate — probabil — numai cînd era absolută nevoie de fixarea unor anumite subtilități. Limitîndu-se la încercuiri și sublinieri, rareori formulîndu-se cîte un cuvînt explicativ, majoritatea semnelor sînt enigmatice, totuși sensul lor se dezvăluie treptat, demonstrînd o mare capacitate de sugestie și sinteză.

Acordînd deosebită însemnătate analizei textului muzical, Florica Musicescu îndrumă spre descoperirea celulelor generatoare ale discursului, spre urmărirea lor de-a lungul întregii lucrări, precum și a felului în care sînt modificate și în ce scop. Aceasta este valabil mai ales în cazul *Sonatei* de Enescu, cu numărul restrîns al elementelor fundamentale, din ale căror transformări necontenite se compune arhitectura de ansamblu.

Iată așadar cruciulița de la 2-III-1 *, ce atrage atenția asupra noii variante a temei părții întîi, sau, prin același simbol grafic, semnalarea unui fragment din aceeași temă, modificată ritmic față de ipostaza inițială (13-IV-3). În finalul părții a treia (32-I,II) este încadrată terța mobilă (do diez-la diez) din organizarea modală a primului grup tematic ce stă la baza acestei ultime secțiuni a *Sonatei*. Pe aceeași direcție, a logicii construcției muzicale de interpretare, se înscrie și conturarea continuitivă a liniilor melodice, dificil de urmărit la Enescu datorită densității din scriitură, eterofoniei. Astfel, la 13-IV,5 este notată concluzia, expirarea unei fraze, pe deasupra delimitărilor metrice sau agogice. De asemenea, importanța acordată secvențelor — ca mod de structurare a discursului — este pe deplin justificată de rolul lor în expresie, de felul cum sînt tensionate în redarea pianistică. În partea a doua (la 25-I-2, 25-II-1) sînt scoase în evidență modelul și secvența sa, ce variază, de fapt, al treilea element tematic generînd caracterul motoric al piesei ** (cinci optimi cromatic ascendente).

După asemenea exemple, ce țin mai mult de înțelegerea aprofundată, rafinată a construcției operei muzicale, putem trece la probleme interpretative propriu-zise, vizînd ritmica, dinamica sau aspectele tehnice instrumentale. Este interesant de menționat faptul că, deși exigentă cu privire la digitație, Florica Musicescu nu o notă personal în partitură (cel puțin în ultima sa perioadă pedagogică), lăsînd elevul să-și caute singur cele mai bune soluții. Cît despre frazare, profesoara considera că intențiile compozitorului sînt clare prin textul muzical însuși, acele însemnări ce luminează două linii melodice diferite se leagă direct de principiile de structură (deci au fost expuse mai sus).

Referitor la ritm, rigurozitatea respectării lui este absolut necesară, tocmai datorită deselor variații ale agogicii, datorită rubato-ului și măsurilor alternative ce abundă în special în

* Notația cifrică întîlnită în lucrarea de față se referă (în ordine) la pagina, rîndul și măsura (dacă este cazul) la care se face trimitere.

părțile extreme ale *Sonatei*. Vom întîlni mereu sublinierea pilonilor ritmici — în cazul unor dificultăți de organizare a valorilor (2-II-2), sau modificării tempo-ului (5-V-3, 6-III-1). Totodată sînt încercuite unele indicații agogice (*un poco rubato* la 10-I-3, *poco precipitando* la 29-III-2), desigur aceasta ținînd în primul rînd de personalitatea elevului respectiv; probabil pentru un altul, intervențiile profesoarei s-ar fi exercitat asupra altor elemente.

În domeniul dinamicii, infinitele posibilități de nuanțare trebuie subordonate specificărilor amănunțite ale lui Enescu pentru obținerea sunetului dorit, țelul urmărit fiind o cît mai plastică diversificare timbrală. Se pare că Florica Musicescu insista asupra relației între două nuanțe succesive, asupra raportului de intensitate între ele. În partea mediană a *Sonatei în fa diez minor*, la 22-VI-I este evidențiat mezzo-fortele, adăugîndu-se indicația: „după ff". Am ales acest exemplu, deoarece contextul ni s-a părut semnificativ: trecerea de la o nuanță la alta coincide cu schimbări metrice și agogice, ce marchează (în planul formei) începutul uneia din variațiile refrenului (pe care Myriam Marbe o numește „moment de respirație specific populară"). Numeroase alte încercuiri ale semnelor dinamice tind către cîștigarea unei cît mai mari expresivități, a acelui minim atît de greu de sesizat, și deci de obținut pentru ca împlinirea interpretării să fie maximă.

Bineînțeles, toate aceste considerații s-au referit la un model particular, la colaborarea dintre profesoară și un anumit elev, însă pornind de aici se pot trasa unele principii generale ale padagogiei pianistice la Florica Musicescu. Numărul restrîns al însemnărilor sale determină presupunerea că lucra cu un elev ce se afla într-un stadiu relativ înaintat al evoluției. Esențialul în cunoașterea partiturii era lăsat în seama inteligenței și intuiției discipolului, profesoara indicîndu-i drumul, apoi relevîndu-i rafinamente artistice.

Din cele spuse pînă acum, se poate deduce că pedagogul consolida în scris ghidajul din timpul studiului, fără să excludă inițiativa tînărului interpret. Un catalog cît mai complet al acestor îndrumări ne-ar putea conduce spre ideea unui sistem pedagogic ferm, capabil de a prelungi dincolo de anii de studiu dezvoltarea unor maniere interpretative, apartenente unei anume școli pianistice. După atîția ani, privind din perspectiva unei generații care nu a luat contact direct cu Florica Musicescu, ne aflăm în fața unui drum ce ar putea să ne ofere multe și atrăgătoare descoperiri în legătură cu această personalitate de seamă a muzicii românești.

** vezi analiza lui Pascal Bentoiu în *Capodopere enesciene*, pag. 311

VIAȚA ȘI OPERA LUI NICOLAE BRETAN

Romeo GHIRCOIAȘIU

Biografia unui artist este o modalitate de a-i cunoaște procesul creator și tot odată, un posibil portret proectat pe fondul epocii, a ideilor, a oamenilor în mijlocul cărora a activat.

Nicolae Bretan s-a născut la Năsăud, la 25.III.1887, într-o familie de origine băimăreană, în care vrednicia muncii pe ogoare, a negustoriei și a meșteșugului reprezintă o coordonată constantă.

Odinioară un strămoș dibaci în uneltele mecanice, reparase ceasornicul lui Mihai Apafi I, iar un altul, Ilie Bretan, se impune în luptele pentru libertate de la 1848. Mama artistului, Carolina, era fiica unui căpitan de grăniceri Teodor Paveglia, originar din Salva. Avea o frumoasă voce de soprană și un real talent poetic.

În biografia artistului profesiunea tatălui său a însemnat o permanentă deschidere spre oameni și spre zonele țării. Tînărul angajat al restaurantului „Rahova" din Năsăud devine în scurtă vreme independent și ia în antrepriză localuri și hotele în diverse orașe, într-o neîncetată mutare. Astfel, după Sîngeorz și Dej, *Orăștie* însemnează pentru copil prima vioară și cl. I primară la școala săsească; la *Bistrița*, începutul studiului viorii și cl. a II-a; la *Abrud* memoria lui reține petrecerile de sîmbătă seară ale minerilor cu doinele și horele cîntate împreună cu Ghiuț, vestitul lăutar imortalizat de Agârbiceanu, Ciura și alții. La *Hațeg*, activitate de teatru școlar și turneele trupelor de operetă ce repetau în hotelul lor, cîntă chiar într-o operetă de Planquette, și absolvirea școlii primare. S-ar putea vorbi despre o adevărată predestinare a unei vieți de artist în permanent turneu!

Gimnaziul îl urmează la *Năsăud* unde se așează pentru anii adolescenței și ai cristalizării personalității, într-un mediu de aleasă cultură,

Scanned with OKEN Scanner

reprezentată de cărturari de prestigiu ca profesorii Moisil Tanco, I. Mălaiu, unchiul său după mamă, la care locuia. În acest mediu, paralel cu activitatea în orchestră, cu corul pe care-l dirijează, echipele de dansuri și teatru, aprofundează literatura română și străină, intră în corespondență cu poetul Tomescu de la *„Ramuri"* din Craiova, Eminescu rămînînd pentru toată viața un ideal al gîndirii sale estetice, obiectivată în lucrările pe care începe să le scrie. Imaginea luminoasă a unor cosițe blonde în fereastra casei vecine, un dialog pe aripile evanescente ale muzicii între vioară și acordurile unui pian, par a fi premisa unei viitoare opere *Luceafărul*, după cum își amintește compozitorul. Familia Pletos, la care se mutase, a sugerat chiar o atare idee fără să știe poate, că dialogul era în desfășurare. Un alt moment al studiilor năsăudene este lectura piesei *„Horea"* de Ghiță Pop, aflată în biblioteca unchiului său. După minerii de la Abrud și apoi Hunedoara, și după baladele haiducești ale Năsăudului, a fost o nouă întîlnire și identificare cu această lume și cu acest simbol al istoriei, temeiul uneia din marile sale creații.

Încă din această epocă repurtează primele succese de compozitor. La Bistrița, cu prilejul serbărilor *Astrei*, în vara anului 1907, în prima seară „de cunoștință", în timpul cinei compozitorul ia o vioară de alături și cîntă o melodie pe versuri de *Goga: Dorurile mele.* Poetul care se afla în sală, emoționat îi mărturisește compozitorului: „acum îmi dau seama cît de bine sînt înțeles de către oameni". Această mărturie a lui Goga, este cu totul specifică, după cum arată I. Dodu Bălan * anului 1907, în care poetul fondase gazeta „Țara noastră". Ea era menită tocmai acestui crez cultural: „să scriem la înțelesul tuturora...să dăm poporului nostru învățătură, să cunoască cine au fost strămoșii noștri, cine sîntem noi azi, și ce vrem noi ca mîine să fie copiii noștri", scria în primul număr *Țara noastră*. Iacob Mureșianu va publica în *„Muza Română"* această pagină a lui N. Bretan. Sînt prime momente de răsunet în biografia muzicianului: publică două poezii, culegeri folclorice în *Tribuna* și *Luceafărul*, recenzate favorabil de N. Iorga, în *Neamul Românesc.*

Noi succese se adaugă la Teiuș și Blaj, unde este acompaniat de Aug. Bena și colaborează cu Z. Bîrsan. Învață rolul baritonului din balada „Brîncoveanu Constantin" de I. Mureșianu, pe care-l va interpreta în concertele conduse de T. Brediceanu la Budapesta, în cadrul societății „Petru Maior".

Văzînd aceste succese tatăl muzicianului, la insistențele lui Grigore Pletos, acceptă să-l înscrie la Conservatorul (Academia) de muzică din Budapesta, la clasele de vioară (Szerémy) și canto (Sik Miklos). Aici va fi nelipsit din cercul tinerilor români, O. Ghibu, St. Pop Teiușanu, A. Borza sau căpitanul N. Anton, (un alt năsăudean). După de abia un an o boală gravă determină pe părinți să-l mute la Cluj, înscriindu-l la fac. de drept, o veche dorință a tatălui său. În secret el se înscrie și la conservator, la aceleași clase de vioară (Gyémant) și canto (Edmund Ödön Farkas), unde va studia și C. Pavel, C. Negrea, Delly Szabo Géza, Sándor Erzsi sau Kacsoh Pongrácz. Profesorului Farkas îi arată uneori și compozițiile sale, pe care acesta le corectează mai ales în probleme de contrapunct, latură neglijată de compozitor, după propria sa mărturisire, în favoarea liniilor melodice. La Cluj frecventează zilnic casa Dr-ului Aurel Isac, și va rămîne prieten cu Emil Isac.

Tot acum îl cunoaște pe G. Șorban, care apreciindu-i lucrările, îl recomandă lui G. Dima, în vederea unei burse a Fondului de teatru român. Îl întîlnește pe maestru la Bran, în persoana unui venerabil bătrîn în haine de vînător, cu baston și pălărie tiroleză, pe care îl întreabă: unde locuiește maestrul Dima? Eu sînt, spuse maestrul, vă rog să mergeți la familia mea, vin și eu după plimbarea zilnică. Primit cu căldură după-amiaza și seara, s-a făcut multă muzică în acompaniamentul Doamnei și a fetelor Dima. (Schumann, Loewe, Schubert). Maestrul apreciind lucrările lui Bretan, a remarcat simplitatea și puritatea lor stilistică, deosebită de stilul comun al romanțelor. Îl asigură că în viitorul buget al societății va fi prevăzută o bursă pentru continuarea studiilor, la Viena.

Capitala imperiului a însemnat noi studii și noi succese, la clasele Academiei, unde urmează *canto* cu maestrul Geiringer, care îi apreciază școala de „voix mixte" însușită la Cluj, *direcțiunea* cu Meixner de la Burgtheater, solfegiu cu Stern etc. Era coleg la canto cu St. Mărcuș și Ionel Crișan. Nu neglijează nici compoziția luînd ore particulare de la Ion Scărlătescu, un profesor cu care, mărturisește Bretan, a învățat mai multă armonie decît la conservatoare.

La Viena, altă lume alți prieteni în cadrul României June, unde devine șeful secției literare. Îl reîntîlnește pe V. Eftimiu, pe care-l cunoscuse la Sibiu în casa Goga; un nou moment în inspirația liedurilor sale, prin deschiderea spre poezia nouă simbolistă, care-i va aduce noi imagini de expresie și stil.

N. Bretan a știut să împartă la Viena, în mod egal timpul său între studiul cîntului, creație și viața de lume și petrecere a tinerimii, și aici cu unele succese sentimentale. Poate că și unele și altele au determinat unele intrigi care au avut ca efect retragerea bursei, în ciuda faptului că a trimis în țară certificatul de studii. Reîntors în țară la Hunedoara unde

* I. Dodu Bălan, *Octavian Goga*, București, 1971, p. 105

Scanned with OKEN Scanner

locuiau părinții, va desfășura o susținută activitate în cercurile amatoare din regiune. Acestea îl sprijină pentru a putea continua studiile din nou la Academia din Budapesta, pe care o va absolvi în 1912. În timpul studenției joacă alături de Beregi Oszkar și Maria Jaszai la Vigado și cîntă adeseori în saloanele budapestane. Noi momente de inspirație îi vor da versurile lui Ady Endre, pe care le citește în revista progresistă „Nyugat" ; îl va cunoaște în urmă la Oradea dedicîndu-i numeroase lieduri.

După absolvență, va fi în căutare de angajament și se va adresa în acest scop la Opera din Budapesta, fără succes, deși toți bursierii erau angajați din oficiu în instituție. În cele din urmă va fi angajat al teatrului din Bratislava unde va debuta în rolul Ferrando din Trubadurul. Turnee la Sopron, Fiume, Szombathely, Oradea, Budapesta completează prezențele sale scenice de operă și teatru, care-i permit însușirea unei bogate experiențe.

Din 1917 muzicianul apare la Cluj, unde va desfășura, pînă la sfîrșitul vieții, 1.XII.1968, activitatea de cîntăreț, regisor și compozitor. De aceea lăsăm ca biografia sa să fie dedusă din celelalte referate ale simpozionului nostru, nu înainte însă de a trasa cîteva considerații asupra locului și semnificației lui N. Bretan în lumina școlii noastre muzicale. Compozitorul mărturisea că inspirația oricărui lied constă în receptarea unui climat, a unui fluid al versurilor, care se transfigurează în forma sonoră. Această mărturie explică nuanțele stilistice ale creației sale : romantic sau post-romantic — uneori evident folcloric în Eminescu, Alecsandri, — simbolist, cu unele tente moderniste în Eftimiu, Ady sau Rilke. Din punct de vedere estetic prezența lui Ady merită subliniată. După cum arată Ion Brad, poetul maghiar alături de Kosztolany, Jaszy, etc. și împreună cu românii E. Isac, O. Densușianu, O. Goga se integrau în ideile unui umanism militant a căror tensiune o dădeau evenimentele politice ale epocii. Kosztolany îi scrie în românește lui E. Isac, la 12.III.1918, rugîndu-l să contribuie în „Esztendö" la prezentarea culturii, literaturii, muzicii și artelor plastice a românilor din Ungaria *. Iar Ady reprezintă un atare ideal încît după Szabolcsi Bencze semnificația lui Bartók este dată de atitudinile politico-sociale ale versurilor sale,**) ca un „cîntăreț al durerilor maghiare, române și slave comune".

Este o epocă în care muzica românească ajunge și ea la conștiința unor reînoiri. Premiul Enescu" (1912) ca și dezbaterile Revistei „Muzica" din 1921, alături de ciclul „Muzica nouă" editat la Timișoara, reprezentau doar cîteva aspecte ale reînoirilor. În aceeași vreme Tudor Arghezi lupta și el, polemic, pentru „poezia nouă".

O altă semnificație e dată de noile împrejurări ale vieții muzicale clujene de după Unire. Cluj avea o Operă Română care aștepta noi lucrări, alături de paginile lui T. Brediceanu. Bretan are curajul de a prezenta „Luceafărul" în 1921, urmat cronologic de „Năpasta" (1926) și „C. Brîncoveanu" (1929) de Drăgoi, „Marin Pescarul" (1933) de M. Negrea, „Strigoii" de A. M. Skeletti, (1934) „Eroii de la Rovine" (1934) și „Horea" (1937) de N. Bretan, „Kir Ianulea" (1937) de S. Drăgoi, „Străinul" de M. Săveanu (1937), „Arald" (1939) de N. Bretan. Iată deci pe compozitor în primele rînduri ale străduințelor pentru devenirea creației românești de operă. Nu uităm desigur nici opera sa „Omul de lut-Golem", pe temă faustiană, prezentată în 1924 la teatrul maghiar din Cluj.

În concluziile noastre am putea desena portretul lui Nicolae Bretan după tehnica lui Watteau „în 3 creioane", la care am putea adăuga și un al patrulea : el a fost compozitorul, cîntărețul, regisorul, dar a fost și unul din acei animatori însuflețiți care au luptat pentru propășirea culturii muzicale în cercuri concentrice tot mai ample ale publicului iubitor de frumos.

---

* Ion Brad, Emil Isac, Cluj, 1972, pag. 144

** Szabolcsi Bencze, *Béla Bartók*, București, 1962, p. 99

Scanned with OKEN Scanner

CONCERTE DEDICATE CREAȚIEI LUI NICOLAE BRETAN

Compozitorul Nicolae Bretan (1887—1968) a activat și în calitate de cîntăreț și regizor de operă, de dirijor și animator artistic, aceste din urmă laturi prevalînd cel puțin în aparență. După dispariția sa, moștenirea creatoare în domeniul muzicii vocale (liedurile în special) — datorită și unor interpretări excepționale — a pus în lumină un talent componistic cu autentice virtuți.

Meritul de a-i fi insuflat dragostea pentru muzică și de a-i fi orientat primii pași în arta sunetelor i-a revenit lui Iacob Mureșianu, marele pedagog al generației de creatori ardeleni din pragul veacului XX. Au urmat studii temeinice de perfecționare la Cluj, Viena și Budapesta, paralel muzicianul urmînd și Facultatea de litere de la Cluj, unde a obținut licența (1910). Chiar din etapa studiilor, Nicolae Bretan a început să compună lieduri pe versuri de Mihai Eminescu, Heinrich Heine, Nikolaus Lenau, Octavian Goga, Ady Endre, Maria Cuțan — muzicianul stăpînind la perfecție și limbile germană și maghiară. Pînă în clipa morții, Nicolae Bretan a scris lieduri — genul său preferat — reușind să se exprime, pare-se, în chip ideal. Nu de puține ori, compozitorul a apelat la intonațiile populare, valorificînd o parte din culegerile de folclor efectuate înainte de primul război mondial în Transilvania. A avut momente cînd a cochetat cu poezia și literatura, a tradus librete de operă în limba română și poezii clasice autohtone în limba maghiară, a publicat articole în „Gazeta Transilvaniei", „Luceafărul" (Sibiu), „Tribuna" (Cluj), „Patria" (Cluj) etc.

Dragostea și pasiunea pentru muzica de operă *(Luceafărul* — 1921, *Revolta lui Golem* — 1924, *Eroii de la Rovine* — 1934, *Horea* — 1937, *Arald* — 1939) s-au născut paralel cu activitatea de cîntăreț și regisor de teatru liric. A semnat regia la partituri ale lui Tiberiu Brediceanu, Sabin Drăgoi, Emil Monția, Marțian Negrea, Mozart, Gluck, Wagner, Verdi, Smetana, Bizet, Puccini, Mascagni, Offenbach, Dvořák, Delibes, Donizetti etc. experiența scenică ajutîndu-l pe compozitor să confere paginilor vocale nu numai un acompaniament adecvat, expresiv, ci și o linie melodică în strînsă legătură cu textul și cu posibilitățile tehnice maxime ale interpretului. Desigur că opera *Horea* exprimă în mod convingător talentul componistic al lui Nicolae Bretan, premiera clujană (24 ianuarie 1937) înscriindu-se ca un moment de referință în istoria teatrului liric românesc în perioada interbelică. Melosul popular — prezent atît în recitative și arii, cît și în paginile de ansamblu coral — împrumută operei lui Nicolae Bretan valențe de perenitate, dovadă reluările din ultimul deceniu pe scenele noastre, la televiziune și radio, în țară și peste hotare. După un veac de la naștere, creația lui Nicolae Bretan și-a ocupat un loc definitiv în lirica românească.

Cele 200 de miniaturi vocale (din care aproape jumătate sînt deja imprimate pe discuri și benzi magnetice, iar o treime tipărite de Editura Muzicală din București) s-au bucurat de tălmăciri de referință din partea unor soliști ca Emilia Petrescu, Eugenia Moldoveanu, Nicolae Florei, Dan Iordăchescu, Silvia Voinea, Valentin Teodorian, Cleopatra Melidoneanu, Eduard Tumageanian, Nicolae Constantinescu, Donna Radu, Frederica von Stade, Ute Jahr etc. Printre interpreții ce s-au apropiat nu numai cu sensibilitate și căldură de lirica vocală a lui Nicolae Bretan, ci și cu știință și profesionalism, va trebui așezat de acum înainte și Ionel Voineag, tenorul îndrăgit al Operei Române din Capitală, ce ne-a demonstrat în recitalul de la Ateneul Român, și repetat în alte centre culturale din țară, o înțelegere particulară a stilului personal al acestui compozitor.

Recitalul tenorului Ionel Voineag s-a axat în exclusivitate pe lieduri de poeți clasici români (Mihai Eminescu, Vasile Alecsandri, George Coșbuc, Octavian Goga, Victor Eftimiu și Zaharia Bîrsan). Ambitusul creator a fost destul de larg, dacă ne gîndim că liedul *Și dacă ramuri bat în geam* a fost scris de Nicolae Bretan în 1909, iar *Pe dealul Feleacului* tocmai în 1940. Ionel Voineag și-a structurat programul recitalului pe criteriul poetic, sperînd să obțină o unitate superioară de expresie artistică. A început cu cele mai inspirate pagini pe versurile lui M. Eminescu, trecînd apoi la Coșbuc, Alecsandri, Eftimiu, Bârsan, Goga, spre a încheia cu o miniatură inspirată din folclor *(Pe dealul Feleacului)*. Dacă Nicolae Bretan și-ar fi conceput piesele pe cicluri, desigur că opțiunea lui Ionel Voineag ar fi avut o justificare (cum a fost cazul cu cele trei lieduri de Victor Eftimiu scrise în 1927), dar compozitorul a lucrat numai la piesele eminesciene de pildă, între anii 1909 (*Și dacă ramuri bat în geam*) și 1931 *(Stelele-n cer)*, deci pe intervaluri mari de timp, cu schimbări de stil, limbaj melodic și armonic, însă — surprinzător — cu minime diferențe de tensiune dra-

Scanned with OKEN Scanner

matică. De aici s-a născut o nedorită monotonie în succesiunea programului, ciclul Eminescu fiind prea apăsător și lung, în timp ce George Coșbuc extrem de concis *(Gazel* durează circa un minut) și dinamic. Desigur că o alternare echilibrată a liedurilor ar fi împrumutat întregului recital un interes sporit pentru public.

Dincolo de această rezervă de concepție a afișului trebuie să recunoaștem maturitatea artistică a lui Ionel Voineag, care a imprimat fiecărei pagini din Bretan personalitate și farmec. Este adevărat că tenorul Operei Române a optat pentru un preponderent mănunchi de piese lirice, nostalgice, visătoare, proprii temperamentului său. Nu întîmplător *Liniște, Somnoroase păsărele* și *Lasă-ți lumea ta uitată* au atins cele mai înalte cote de interpretare. Luminozitatea glasului, puritatea intonației, expresivitatea frazării, dar mai ales suplețea vocală în parcurgerea pasajelor registrului acut, împrumută cîntului și declamației lui Ionel Voineag virtuți artistice excepționale. Progresele vocale din ultima vreme pe scena Operei Române (în special în ultima premieră cu *Povestirile lui Hoffmann* de Jacques Offenbach) s-au făcut și mai pregnant resimțite în recitalul de la Ateneul Român. Și totuși, dacă ar fi să ne exprimăm opțiunea pentru momentul de vîrf al recitalului poate că nu greșim afirmînd că eminescianul *Ce te legeni codrule* a întrunit cumulul de atribute artistice: varietate de expresie, contraste (între strigătul dramatic cu care debutează melodia lui Bretan și lirismul ce se stinge pe parcursul desfășurării piesei), cuceritor iz românesc.

De altfel trebuie să observăm că melodica lui Bretan pare o fuziune între romanța de veac XIX, cîntecul tradițional autohton în stil folcloric (de tip Dima-Brediceanu) și melosul de operă italiană *(Steluța* — pe versuri de Vasile Alecsandri, *Stelele-n cer* pe text de *M. Eminescu).* Ionel Voineag a simțit esențele acestor lieduri, conferindu-le haina adecvată.

Nu a ocolit nici pagina zglobie, veselă, sprințară, mai ales atunci cînd versul lui George Coșbuc *(Rea de plată)* și Octavian Goga *(Lună, lună, stea vicleană)* i-au stimulat spiritul ironic sau umorul natural al interpretului. Am sesizat că Ionel Voineag simte o adevărată plăcere în asemenea tipuri de cîntece, unde naturaleța se împletește cu spontaneitatea.

La succesul recitalului a contribuit esențial pianistul Ferdinand Weiss, indiscutabil cel mai avizat tălmăcitor al liricii lui Nicolae Bretan (de aproape două decenii colaborează cu majoritatea cîntăreților noștri atît în țară, cît și peste hotare). Frazarea sa de-a dreptul vocală stimulează partenerii, Ferdinand Weiss reluînd temele parcă în aceeași tentă timbrală *(In parcul Luxemburg, Septembrie cu roze).* Pianul devine partener egal în recital cu interpretul vocal, fiindcă Ferdinand Weiss trăiește fiecare sunet din partitură și dialoghează în amănunt (pînă la pauza de expresie) cu solistul vocal.

Un recital de înaltă ținută profesională, cu doi artiști ce l-au îndrăgit pe Nicolae Bretan, transpunîndu-i gîndurile în chip pilduitor — iată pe scurt o caracterizare a momentului aniversar, transformat într-o sărbătoare a cîntecului românesc.

Viorel COSMA

* *
*

Aniversarea unui veac de la nașterea lui Nicolae Bretan a fost marcată, la Cluj-Napoca, printr-o suită de manifestări de elevată ținută artistică și științifică. Astfel la Casa prieteniei româno-sovietice a avut loc joi, 19 martie, o *Seară de lieduri,* prezentată de Enea Borza, la care și-au dat concursul soprana Niculina Mirea-Curta, violonistul Vasile Curta, pianista Graziella Georgia și mezzo-soprana Carmen Oprișanu, apoi un *Simpozion și recital de lieduri* (miercuri, 25 martie) în Sala Studio a Conservatorului „G. Dima" în al cărui cadru referenții au vorbit despre: „Viața și opera lui N. Bretan, în lumina școlii muzicale românești" (Romeo Ghircoiașiu); „Creația vocală de cameră a lui N. Bretan" (Gh. Merișescu); „Creația de operă a lui N. Bretan" (Enea Borza) și „N. Bretan, cîntăreț și regizor" (Lucia Hăngănuț-Vătășianu), iar tenorul Ionel Voineag, împreună cu Ferdinand Weiss, au încîntat auditoriul prin măiestria cu care au interpretat lieduri pe versuri de Eminescu, Coșbuc, O. Goga, V. Eftimiu și Z. Bîrsan. Menționăm de asemenea și concertul desfășurat sub genericul „Centenar Nicolae Bretan" joi, 26 martie, în care au fost prezentate fragmente din opera *Horea* (soliști: Ștefan Popescu, Mugur Bogdan și Vasile Cătană de la Opera Română și Ion Pojar, student la Conservatorul „G. Dima", cu concursul corului Operei Române, dirijat de Emil Maxim), precum și opera *Eroii de la Rovine,* în interpretarea elevilor clasei de canto a profesorului Vasile Boldor de la Școala populară de artă, acompaniamentul la pian fiind susținut în întreg programul de Tiberiu Popa. Enea Borza a vorbit despre cele două opere amintite, iar muzicologul Vasile Vasile a prezentat comunicarea intitulată „Eminescu în opera compozitorului N. Bretan".

Casiu BARBU

Scanned with OKEN Scanner

DESPRE TIMP ŞI ATEMPORALITATE ÎN MUZICĂ (I)

Adrian IORGULESCU

Împrejurarea că tot mai adesea în vremea din urmă se scrie sau se vorbeşte — justificat ori nu — despre anumite aspecte ale atemporalităţii artei sonore, m-a determinat să încerc schiţarea unor reflecţii privitoare la subiect. (Menţionez că unele dintre ideile prezentate aici în rezumat sînt dezvoltate în eseul *Timpul muzical, materie şi metaforă*, aflat în curs de apariţie la Editura muzicală). Se ştie, timpul constituie categoria predicativă a domeniului, marcînd hotărît toate etajele acestuia, toţi parametrii (sunet originar, formă, tipuri sintactice, etc), determinînd totodată şi aspectele de suprastructură, respectiv deschiderea opusului, valoarea sa, aşa încît negarea calităţii temporale a muzicii pare, cel puţin la prima vedere, deconcertantă. Atacînd frontal problema, care ar fi situaţiile în care se postulează alunecarea din temporal în atemporal, sau altfel formulat, în care circumstanţe anume, utilizarea noţiunii în discuţie s-ar valida la stadiul ontologiei sonore? Înainte de a le supune analizei, facem observaţia generală că în cvasiunanimitatea cazurilor, termenul este impropriu folosit, fără acoperire în planul realului sonic.

1. *Relativ la sonoritate.* În ciuda evidenţei că sunetul în sine posedă persistenţă, aparţinînd indubitabil domeniului temporal, anumiţi compozitori şi muzicologi, mutînd dezbaterea din zona banalei realităţi acustice în cea a percepţiei, consideră că scoaterea sonorităţii dintr-un cadru cinetic, respectiv absenţa devenirii, ar duce la atemporalitate. Se apreciază astfel că ocultarea avansării produce proiecţia verticală (spaţială) a sunetului, pierzîndu-se prin aceasta calitatea sa temporală. Anularea senzaţiei de timp intervine aşadar prin perceperea sunetului ca entitate neconjuncturală, ca „flasch" sonor, în afara oricărui determinism, sau funcţionalism. Potrivit tezei la care facem aluzie, numai un raport între sunete — intervalul — declanşează starea de timp, sonoritatea pură, desprinsă de condiţionări diverse neavînd însuşirea de a sugestiona temporal.

Se nasc mai multe obiecţii privitoare la o abordare ca aceea sumar expusă aici. Considerăm că trebuie pornit de la premisa că momentul nu se află în afara timpului, constituindu-se într-o cuantă de durată integrată şi integrabilă în inexorabilul flux. Chiar ruptă de o contextualitate dinamică, sonoritatea va fi asimilată în mod reflex ca veriga unei potenţiale desfăşurări. Contemplarea clipei sonore nu ne abstrage de sub incidenţa lui Chronos, ci doar ne proiectează în sfera unei unice ipostaze temporale: *prezentul*. Acesta este cu deosebire timpul revelaţiei, al meditaţiei profunde, căci permite în fracţiunea sa de existenţă realizarea sintezei, facilitează surmontarea înţelesului ultim, sugerînd veşnicia, abisalul, în cuprinsul imediatului real sau virtual accesibil. Dar pătrunzîndu-ne de virtuţile prezentului trăindu-l, nu ne îndepărtăm nicidecum de timp, dimpotrivă, îl simţim şi ni-l relevăm în cea mai vie şi cea mai acută dintre modalităţile sale de fiinţare. Prezentul evidenţiază timpul în varianta sa instantanee, oarecum cvasi-palpabilă; din perspectiva lui, timpul pare a deveni o materie senzorial-perceptibilă, în care însăşi conştiinţa se regăseşte în ceea ce are ea mai elevat şi pur, fiindcă autocunoaşterea lumii lăuntrice ca întreg, surprinderea acestei lumi, e o operaţie indiscutabil dependentă de atmosfera prezentului, de raportarea la el, întrucît — aşa cum susţin fenomenologii — dezvăluirea sinelui devine posibilă numai luînd ca reper un anumit termen de relaţionare. Nu putem să discutăm totalitatea, să-i recunoaştem pulsul (fie că e vorba de macrocosmosul exterior, ori de microcosmosul interior), decît apelînd la prezent, adică încercînd s-o concentrăm în „infinitatea" momentului. Efectuînd sinteza, spiritul nostru conferă prezentului nu statutul, mai mult sau mai puţin implicativ, de martor, ci pe acela privilegiat de element constructiv al procesului.

Invocarea spaţiului la nivelul percepţiei sonorităţii nu-i cîtuşi de puţin factice. Totalitatea şi simultaneitatea se conjugă cu şi caracterizează deopotrivă şi spaţiul. Din unghiul nostru de vedere, zona de intersecţie a spaţiului cu timpul o realizează tocmai prezentul şi opinăm că întîlnirea semnificativă a celor două dimensiuni complementare încarcă respectiva ipostază temporală cu puterea de a fi înăuntrul şi în afara mişcării, parte a devenirii şi totodată chintesenţa ei. Numai că această capacitate de comprimare a unei evoluţii în „statis"-ul clipei nu conduce — aşa cum se mai crede — la dizolvarea timpului, ci din contră, la potenţarea sa superioară, în sensul depăşirii contingentului temporal în favoarea imanentului.

Sonoritatea se vădeşte a fi atît un concentrat sonor cît şi unul temporal; prezentul său simbolizează orice depănare muzicală, iar sugestivitatea ei ingenuă subliniază timpul şi-l „reţine", astfel că în puritatea originară a sunetului fuzionează şi se decantează potenţîndu-se reciproc liniile de forţă ale celor două domenii. Conlucrarea în speţă dă auditoriului iluzia depăşirii timpului comun, a evadării, măcar şi pentru o infimă durată, în „nemărginirea" eternului (vezi implicaţia spaţială) şi de asemenea, îi

Scanned with OKEN Scanner

oferă șansa de a ajunge la elementul sonor într-o fugitivă, dar incomparabil de intensă posesiune. Simptomatic rămîne faptul, că ordinara durată a sunetului poate sugera subiectivității impresia de aparentă stopare a curgerii, grație caracterului și aspectului său de entitate.

Ajungem în cele din urmă la constatarea, oarecum neprevăzută, că mult controversata ateporalitate a sonorității explicată prin absența funcționalității muzicale, prin receptarea exclusivă a momentului rupt de orice sistem de relație nu ne îndepărtează de timp, ci ne apropie de însăși substanța lui secretă. Accederea dincolo de imediatul temporal nu înseamnă escamotarea timpului ca atare — lucrul e imposibil —, ci doar că pentru o clipă întrezărim oportunitatea de a înregistra și discerne devenirea cumva de deasupra ei, de a o cuprinde global, de a ne confunda în „silnica" încremenire a prezentului uitînd — sau mai bine zis — ignorînd cu bună știință obsesiva dualitate trecut—viitor. Însă această „manevră" psihică nu are drept scop, așa cum la modul superficial s-ar crede, „eliberarea" de timp, motivația ei adîncă fiind tocmai „contopirea" cu aceasta. Or, despre ce atemporalitate poate fi vorba, atunci cînd în ultimă instanță se scontează extragerea și apoi comunicarea cu seva devenirii ?

2. *Relativ la formă.* Definitoriu pentru creația cultă tradițională, evolutivul nu acoperă toate teritoriile muzicii, materia formată prin anumite tehnici componistice suportînd și edificări *nonevolutive.* În sfera acestora din urmă se înscriu și așa-zisele *structuri temporale,* conturate în absența fenomenelor de prelucrare a materialului, prin simpla prezentare a unei sau a unor informații auditive, care nu suferă pe parcursul lucrării nici un fel de transformare. Practic, se stopează potențialitatea unui eveniment sonor de a se autoperpetua, de a se reproduce prin variație. De aici și sentimentul că muzica nu înaintează, că mișcarea (timpul) se suspendă. Firește impresia e nefondată, căci, să spunem, tinerețea unui sunet, sau repetarea identică a aceleiași formule se desfășoară și epuizează în timp, pe ansamblu nonevolutivul generînd o oarecare evoluție.

Pentru evitarea afirmării unui proces de devenire are loc fie o automatizare relativă a discursului — în sensul ruperii legăturilor cauzale dintre evenimente ce ar putea, prin simpla lor conjuncție să figureze o eventuală conlucrare —, fie o aglomerare de planuri care își contracarează reciproc avansarea creînd o plasmă sonoră staționară în mare, deși mobilă în mic. În ambele împrejurări se urmărește blocarea aparentă a continuității de flux, și îndeosebi, inadecvarea părților constituente între ele, în așa fel încît transformarea să fie negată, atît în interiorul fiecărei secțiuni, cît și ca posibilă rezultantă a cuplării secțiunilor. Forma astfel concepută se conturează fără a implica stabilirea unor contiguități dinamice, fără a necesita modificări în fizionomia constituenților. De remarcat însă, că nonevolutivul nu rămîne *de facto* în afara mișcării, privîndu-se numai de energetismul muzicii evolutive, anulînd acele relații dintre componente, care ar angaja o modalitate sau alta de prefacere a materialului.

Nonevolutivul e receptabil la nivelul configurației, cu toate că este obținut grație unor întreprinderi componistice efectuate asupra substructurii, lipsa funcționalității tranzitive la etajul infrastructurii reflectîndu-se în absența dinamismului la etajul structurii ansamblului. Introducem cu această ocazie în discuție termentul de *static,* care ni se pare mai propriu de folosit la stadiul morfologic, fiindcă de pildă despre un anumit moment se poate spune că e static, despre întreaga formă nu. Aparent, chestiunea vizează terminologia, dar în fond încercăm să subliniem o idee cardinală pentru înțelegerea legităților obiective ale artei, anume că muzica statică, atemporală — în adevăratul sens al cuvîntului — nu există. Evident, clipe de întrerupere, de stagnare, pauze, cezuri, respirații apar la tot pasul, nu însă forme imobile, pentru simplul motiv că în domeniul sonorului edificat și extins, nemișcarea se manifestă doar ca o excepție la mișcare, subsumîndu-se totodată acesteia.

În vreme ce mișcarea este absolută, întreruperea ei este relativă, sistemele referențiale ale statismului fiind recognoscibile numai în aria cinetismului, de aceea, opusul sonoric se petrece pe întreaga sa întindere ca durată, integrat în timp, declanșînd o evoluție individuală. Și s-ar putea renunța la devenire cînd tocmai aceasta dă particularitatea și originalitatea lucrării ? Statism generalizat nu există, dar intruzii statice în cadrul cursivității preponderente se întîlnesc de regulă, ca elemente indispensabile în constituirea unui logos muzical comprehensiv. Structura creației răspunde comandamentelor aperceptive, rolul și funcția momentelor de stagnare descoperindu-se la stadiul exigențelor contemplării. Ele sînt necesare întru realizarea selecției și decantării cuantumului de informații auditive captate și stocate în memorie. Fizionomia constructului garantează posibilitatea întreprinderii unei sinteze, fiindcă structurarea materialului pe secțiuni, între care se intercalează opriri — fie ele și foarte scurte — sau compunerea unor secțiuni în interiorul cărora se produc întreruperi, facilitează ascultătorului recunoașterea trăsăturilor formei, asimilarea logicii de alcătuire.

Subzistă, așadar, în arta sunetelor un statism cosubstanțial, efectiv, ce potențează și evidențiază mișcarea construită, fără de care aceasta din urmă ar fi neidentificabilă. Repetăm, nu-i vorba în acest caz de imobilismul desfășurat al formei, ci doar de clipe de statism punctînd articulațiile acesteia, „kinesis-ul" prevalent fiind din loc în loc marcat de momente de „statism". Totuși, dacă la nivelul întregii configurații, un statism absolut este pură utopie, porțiuni muzicale stagnante sînt realizabile. Avem de-a face însă, de astă dată, nu cu statism real, ci cu unul „trucat" prin procedee adecvate. Circumstanța este analogă, dar în sens contrar, tentativei de a simula mișcarea în arterele spațiale ; după cum în pictură sau sculptură se poate sugera printr-o gamă variată de mijloace dinamismul, în muzică se poate

Scanned with OKEN Scanner

sugera statismul. Atipic, el neagă într-o oarecare măsură însăşi esenţa artei, de aceea imixtiunea unor zone statice mai ample trebuie făcută cu prudenţă.

Dacă aceste „oaze" staţionare sînt preponderente, însuşi obiectul sonic va părea suspendat, oarecum rigid, prezentîndu-se ca o realitate imuabilă, nediferenţiată interior, invariabilă în planul sugestiei emoţionale. Pe cale de consecinţă, opusul va fi contemplat cvasi-spaţial, adică va fi ascultat ca şi cînd ar fi perceput din mai multe unghiuri, imaginat în ipostaziere, subliniindu-se constanţa dezvăluirii sale, printr-o autoactivare la scara proceselor psihice, subiectivitatea captatoare surmontînd stagnarea de stare, împrumutînd obiectului propria sa dinamică. Intrucit în situaţia descrisă, staticul infrastructurii contaminează structura, este mai corect să-i spunem nonevolutiv, cu sublinierea că între cele două paliere se înfăptuieşte un dublu transfer, rezolvările parţiale afectînd întregul, după cum rezolvările globale afectează detaliul. Se creează astfel o întrepătrundere între nivele, ambele rămînînd însă în mod concret, sub dominaţia timpului.

Abolirea mişcării este înşelătoare; muzica se deapănă, înaintează oricum, dată fiind evanescenţa naturală a sunetelor, aşa încît dilatarea stagnării este doar ipotetică şi se obţine prin anumite subterfugii componistice. În principiu, impresia de statism vine din lentoarea apariţiei informaţiei (bunăoară, un sunet prelungit îşi epuizează în cîteva secunde comunicarea, după care, în ciuda faptului că persistă, că evoluează în timp va fi perceput ca nemişcat). Deci explicaţia statismului simulat se descoperă atît în durata sonorităţii, cît mai ales în densitatea redusă a evenimentelor, în viteza scăzută a apariţiei acestora, în modul lor de cuplare. Utilizarea pedalelor, a pauzelor, alternarea celor două, repetarea unui fragment melodic sau ritmic pe o perioadă mai lungă de timp generează prin consumarea rapidă a informaţiei sentimentul imobilităţii. Cu cît mai simplu este evenimentul muzical, cu atît mai iute se sfîrşeşte comunicarea; un acord posedînd o durată obiectivă egală cu a unui sunet, pare că ţine în timp subiectiv mai mult, deoarece cumulul de date obţinut este sporit. Aşadar, himera stopării mişcării se datorează acţiunii separate sau îmbinate a doi factori, anume: a) gradul de repeziciune al succedării evenimentelor şi b) cantitatea de informaţie stocată în cuprinsul fiecărui eveniment.

Pe firul aceluiaşi curs logic, ajungem la constatarea că în muzică statismul este proporţional cu *redundanţa* (ponderea noului pe unitatea de timp), stagnarea prelungită însemnînd redundanţa crescută. Nu trebuie omis, că peste anumite cote, redundanţa produce dezinteresul, plictisul ascultătorului, împrejurare ce trebuie să dea de gîndit autorului, fiindcă speculate în reţinere, simţ artistic şi har, segmentele nonevolutive pot avea urmări benefice în plan estetic, după cum folosirea lor exagerată poate fi dăunătoare, întrucît împiedicarea fluenţei atrage după sine compromiterea discursului, prin absenţa informaţiei.

Ca stratagemă de creaţie, statismul parţial este indicat să nu depăşească pragul peste care nu numai că frînează atracţia melomanului, dar şi intră în contradicţie cu înseşi virtuţile fundamentale ale domeniului, deoarece negînd ostentativ însuşirea primară şi primordială a artei — dinamismul — se eşuează frecvent, în zone extrinseci sonorului — fenomen întîlnit în unele opusuri contemporane — fiindcă fără a fi imobilism pur, staticul extins nu are capacitatea de a se evidenţia ca fapt muzical semnificant.

În vocabularul „de specialitate" întîlneşti deseori echivalări „sui generis"; de pildă, evolutivul se confundă cu temporalul, nonevolutivul şi staticul cu atemporalul. Se apreciază astfel, că numai procesele sonore transformaţionale sînt integrabile în sfera timpului, celelalte fiind exterioare acestuia. Nu încape îndoială, că asemena interpretări sînt defectuoase. A postula că o structură nonevolutivă este atemporală, ori a considera elementele de relativă stagnare a mişcării drept atemporale, este dovada peremptorie, fie a unei regretabile neînţelegeri a fenomenului muzical, fie a unei mai puţin vinovate confuzii terminologice. Oricum, întărim, o dată mai mult, axioma că *muzica redată*, indiferent de tipul său configurativ, de calitatea obiectelor sonore, aparţine temporalului.

Temporal este nonevolutivul, căci lipsa unui travaliu dezvoltător nu scoate structura de sub incidenţa timpului, configuraţia rezultată fiind, indiferent de caracteristicile sale, o cronologie. Ca şi evolutivul, nonevolutivul există în timp şi naşte un timp; nici staticul nu rămîne în afara aceleiaşi influenţe, scurtele întreruperi efective ale discursivităţii reprezentînd momentele de repaos ale mişcării, nu evadări din timp (sonoritatea prelungită, pauza cu durate strict determinate sînt elemente componente ale topicii muzicale). La rîndu-i, staticul aparent al unor fragmente formale are o identitate temporală explicită, precum şi o organizare temporală perfect descifrabilă.

Structura nu se constituie şi nu fiinţează ca atare decît în timp, mult vehiculatele (verbal) structuri atemporale fiind simple figuri de stil, pentru că apreciată din instanţa faptului sonor, o structură atemporală, concretă, audibilă este un sens. Să presupunem că artistul intenţionează să obţină un efect de atemporalitate, mai corect spus, de suspendare a timpului. Nu-şi poate atinge proiectul, decît acţionînd prin felurite metode, a căror finalitate este de a simula „îngheţarea" mişcării, numai că aceaste manevre nu afectează nici materia, nici substricţiile muzicii. O dovedeşte împrejurarea, că tentativa de substituire a cineticului cu necineticul nu se poate înfăptui decît ţinînd cont de legile datului obiectiv — care sînt temporale — şi efectuînd un travaliu de elaborare temporală, la nivelul micro sau macroformal. Se vizează „încremenirea" mişcării, dar nemişcarea se construieşte temporal. Ajungem la constatarea paradoxală, că atemporalul scontat se obţine prin aplicarea unor demersuri temporale. Iată de ce în mod real configuraţia nu se poate sustrage

timpului, iar atunci cînd se preconizează crearea unor zone nonevolutive, se purcede incontestabil la inventarea sau aplicarea unor ordonări cronologice. Însăşi anularea senzaţiei de timp se controlează şi se obţine printr-un şir de operaţii temporale, lucru firesc, arta neputîndu-şi depăşi, nici renega condiţia ontologică originară.

Configuraţia se perpetuează, sunetul izolat se consumă. Gradul de organizare, tipul de arhitecturare nu deţin nuotritatea de a afecta în vreun fel trăsăturile genuine ale muzicii. Indiferent de aspectele concepţiei, ale elaborării, produsul estetic nu se poate debarasa de tutela timpului, evident nu a timpului imediat, fizic, pe care îl confruntă şi ignoră totodată, ci a timpului muzical, posedînd propriile sale însuşiri şi cerinţe.

Nu dorim să se înţeleagă, că am elimina definitiv atemporalitatea din sfera muzicii; efectuăm numai o disjuncţie netă între fenomenul sonor viu, prin excelenţă şi în exclusivitate temporal, şi imaginea fenomenului în plan mental, vizual, incorporabile în aria atempralului. Despărţită de concretul audibil opera se plasează şi „rezonează" în atemporal (schema constructivă, cea ritmică, alegerea şi dispunerea materialului intonaţional etc. sînt analizabile, controlabile şi în abstract). Concludentă şi valabilă pentru cuprinderea şi evaluarea sensului rămîne — chiar şi pentru specialist — contemplarea imediată a evoluţiei, întrucît dezvăluirea sensului derivă din desfăşurarea fluxului, ce face posibilă decantarea şi care trebuie surprinsă în însăşi esenţa sa nemijlocită. Revelaţia şi viziunea ca elementele înconjurînd receptarea sînt declanşate şi favorizate de preluarea auditivă a realităţii sonore, fiindcă denotaţia se desprinde tocmai prin parcurgerea şi confundarea cu devenirea.

La rigoare, piesa sonoră este evaluabilă dinăuntru, cînd este înregistrată ca obiect temporal, şi din afară, cînd e reperată ca obiect atemporal. În primul caz este percepută pentru a fi simţită, pentru a i se dezvălui conţinutul autentic, în al doilea caz, pentru a i se cunoaşte pe plan raţional „secretul" edificării. Dacă decodificarea temporală vizează iluminarea sevei, şi de aici a deschiderilor ultime ale operei, cea atemporală se menţine la stratul prim al analizării aparenţei (formei).

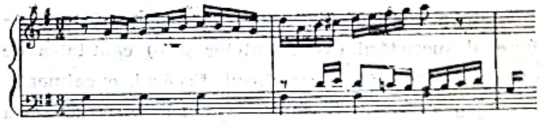
În consecinţă, invocarea atemporalităţii în contextul structurii muzicale este absolut nefondată, cînd se are în vedere actul sonor manifest, dar se susţine, cînd se aplică actului sonor nemanisfest (spre exemplu, logica structurală a unei dezvoltări se înţelege prin simpla lectură a partiturii, deci abstras auditiei în perimetrul atemporalului intră şi evolutivul). Ca atare, indentificarea specioasă a proceselor nontransformaţionale cu atemporalitatea nu este valabilă din perspectiva — singura veridică de altfel —, a faptului muzical.

Cît despre alte aspecte ale atemporalităţii muzicale, într-o intervenţie ulterioară.

CANOANELE ÎN OGLINDĂ ALE „OFRANDEI MUZICALE" DE J. S. BACH

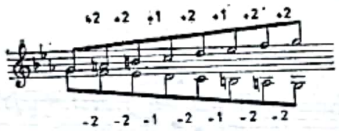
Francisc LASZLO

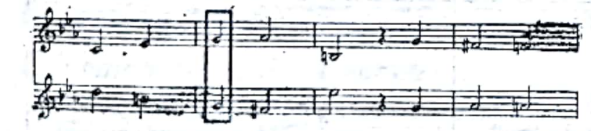
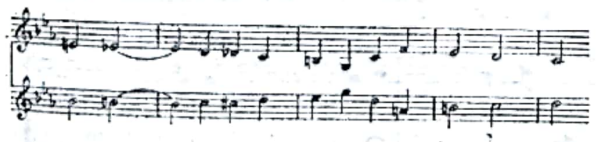
Asemenea răspunsului dintr-o expoziţie de fugă, şi riposta de canon este tonală sau reală. Această distincţie este de prisos doar în cazul canoanelor celor mai simple, la unison sau la octavă. Desigur, acestea din urmă sînt de sute de ori mai numeroase decît toate celelalte la un loc, dar mai puţin interesante pentru cercetătorul teoretician. Compunînd bunăoară un canon la secundă, la primele patru note ale do majorului — do-re-mi-fa, adică (cifra 2 desemnînd secunda mare, iar 1, secunda mică) +2+2+1 — răspunsul va fi sau re-mi-fa-sol sau re-mi-fa diez-sol. Primul răspuns, fidel tonalităţii (+2+1+2) va trăda succesiunea intervalelor din propostă, iar cel de al doilea, fidel sub aspectul intervalelor, va părăsi cadrul tonal. În cazul unui canon în oglindă, care ar începe cu aceleaşi patru sunete, considerîndu-se drept axă treapta întîi, răspunsul ar fi sau tonal, do-si-la-sol (—1—2—2), sau real, do-si bemol-la bemol-sol (—2—2—1). Mergînd mai departe, o propostă care epuizează întreaga heptatonie majoră (+2+2+1+2+2+1), va avea drept răspuns reală o melodie frigică (+2+2+1+2+2+1), cu numai trei trepte comune cu majorul propostei (în cazul do majorului, do, fa şi sol).

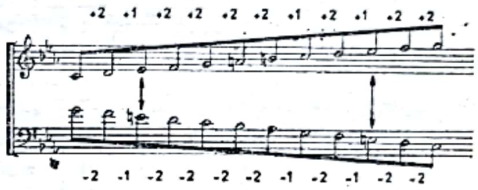
Firesc, majoritatea canoanelor sînt tonale, inclusiv la Bach. Canone alla Quarta din Variaţiunile Goldberg, de exemplu, începe astfel:

Risposta este eminamente tonală: începutului de propostă care se ridică sinuos de la tonică pînă la dominantă (—1+1+2+2+1—1—2—2+7) i se răspunde printr-o linie melodică şerpuitoare de pe dominantă pînă la tonică. Dacă Bach ar fi compus un canon real, risposta ar fi fost în sol minor (+1—1—2—2—1+1+2+2—7)!

În sistemul diatoniei, numai în doric se poate compune un canon de oglindă fidel atît modulului cît și intervalelor, acesta fiind singurul mod în care forma ascendentă (+2+1+2+2+2+1+2) și cea descendentă (−2—1—2—2—2—1—2) prezintă aceeași dispunere a secundelor mari, respectiv mici. În majorul, respectiv minorul muzicii tonale, însă, canonul în oglindă impune alternativa soluțiilor de răspuns : sau-sau.

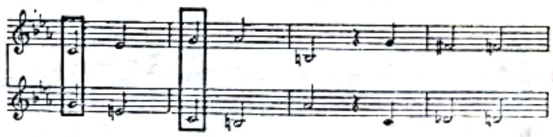
În canoanele în oglindă ale *Ofrandei muzicale*, Bach asaltează soluția „și-și", în do minor. Sursa acestei îndrăzneli ar putea rezida în faptul că etapa mediană a temei regale este cromatică, coeziunea tonală fiind asigurată de motivul inițial și cel cadențial. Bach a putut avea în vedere, de asemenea, faptul că și versiunea ascendentă a așa-zisului minor melodic (cu termenul lui Lajos Bárdos : modul cinci al heptatoniei secunde) dispune de un sunet care este axă de simetrie, în jurul căreia se pot compune deci canoane de oglindă fidele atît modului cît și melodiei : sunetul de dominantă.

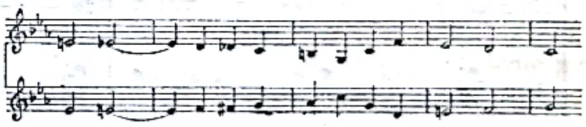


În acest sistem de simetrie, risposta reală părăsește inevitabil tonalitatea de bază doar cînd trebuie să răspundă la treptele I—VII—VI ale minorului melodic descendent. Tema regală însă nu conține o asemenea formulă. Unica treaptă a VI-a coborîtă, la bemol, devine în răspuns fa diez, ceea ce, ca treaptă a IV-a alterată suitor, nu este deosebit de străină de tonalitate. Așadar, la tema regală se poate redacta o astfel de oglindă :

Aceasta este schema de rispostă după care Bach a compus canonul BWV 1079/8 al *Ofrandei muzicale* (piesa nr. 9 a seriei după Neue Bach Ausgabe). În ceea ce privește realizarea componistică, desigur, ea nu se reduce la utilizarea schemei, dar prezentarea piesei, în întregimea ei, nu intră în obiectul studiului de față.

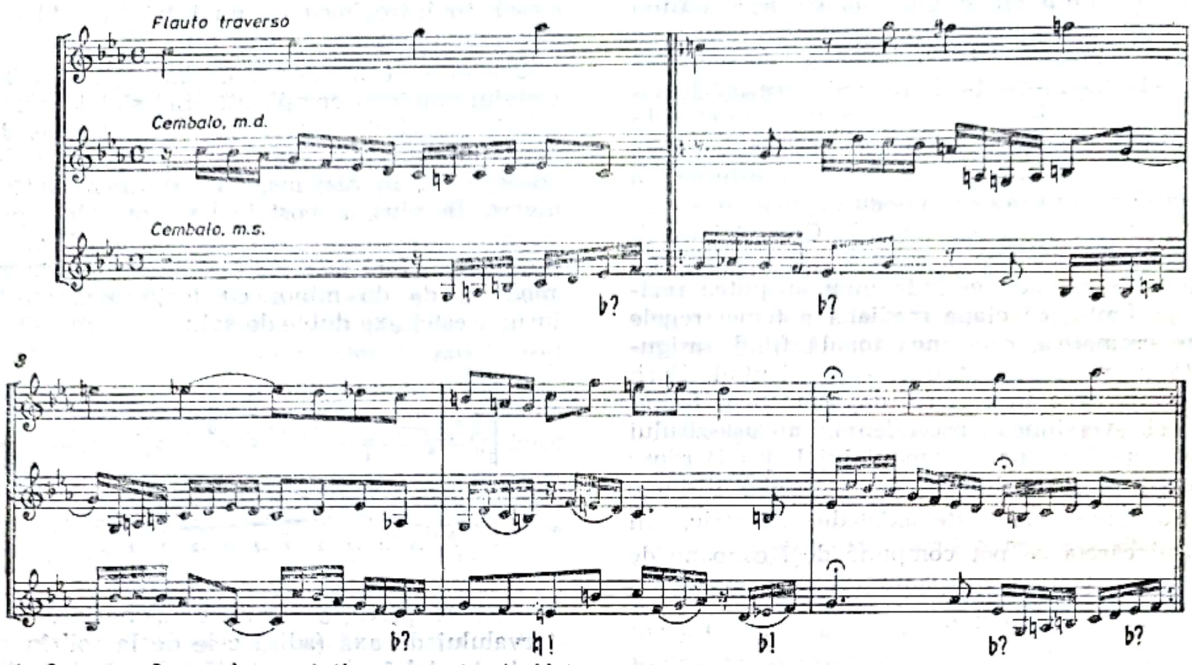
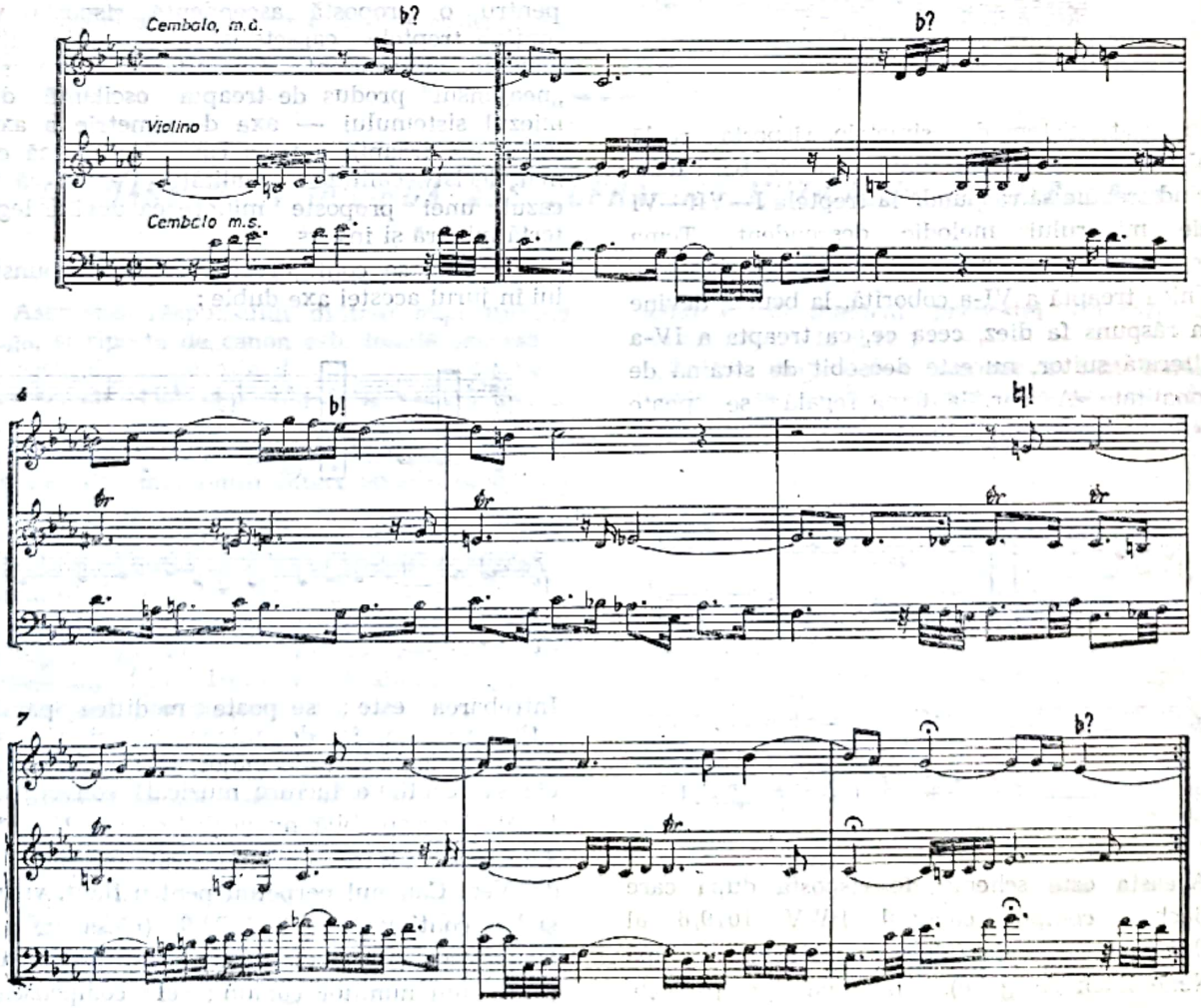
Celelalte trei canoane în oglindă ale ciclului sînt mai complicate. Ele sînt la cvartă inferioară/cvintă superioară, ca cel citat din Variațiunile Goldberg : notei de tonică îi corespunde, în răspuns, nota de dominantă și invers. În plus, rispostele lor sînt fidele propostelor nu doar sub aspect tonal, ci și intervalic. Iată cum sînt dispuse treptele modului de do minor cu terță oscilantă în jurul acestei axe duble do-sol :

În ceea ce privește treptele „exterioare" intervalului de axă (adică cele de la sol' în sus și de la do' în jos), această schemă de oglindire este cît se poate de avantajoasă, deoarece pentru o propostă ascendentă risposta va conține treptele caracteristice ale minorului melodic descendent. Cu atît mai mare este „neajunsul" produs de treapta oscilantă din miezul sistemului — axa de simetrie a axei înseși —, treapta a treia care determină cel mai decisiv calitatea tonalității. Pentru că în cazul unei proposte minore ea devine legic terță minoră și invers.

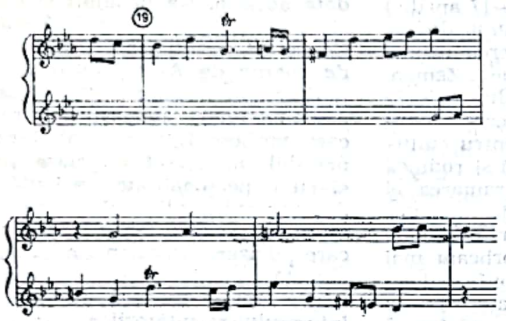
Iată cum se configurează schema răspunsului în jurul acestei axe duble :





Intrebarea este : se poate modifica paralel atît proposta în do minor, cît și risposta orientată legic spre do major, în așa fel ca din ele să rezulte o lucrare muzicală convergentă tonal și acceptabilă muzical, eventual chiar frumoasă ? Bach a demonstrat incredibilul : da. Vezi Canonul perpetuu pentru flaut, vioară și bas continuu BWV 1079/9 (piesa nr. 8 în Neue Bach Ausgabe). Basul cifrat joacă aici rolul unui numitor comun : el compensează

3. Canon a 2 per Motum contrarium

4. Canon a 2 per Augmentationem, contrario Motu

Scanned with OKEN Scanner

divergență tonală a celor două melodii care constituie canonul propriu-zis. Analiza amănunțită ne arată că Bach a biruit cel mai greu etapa a treia, cea finală a temei : pe aceasta a modificat-o cel mai mult în vederea încadrării în canon. De remarcat că în cea de a doua secțiune a acestei piese — începînd cu măsura 19 — Bach a reexpus tema regală și în inversare, — astfel ca propostei de canon în sol minor vocea imitativă să-i răspundă în sol major, reconsiderat desigur drept dominantă a tonalității de bază :

Bach a izbutit să distribuie chiar și basului continuu o intrare de temă — adevărat, incompletă —, în măsurile 29—30 !

În alte două piese, tema regală însăși este acel numitor comun în jurul căruia Bach a dispus canonul în oglindă, dezvoltat dintr-o tematică liberă. În acestea însă, pe alocuri, răspunsul nu poate fi întocmai fidel sub aspect intervalic ; „trădarea" se produce mereu în jurul treptei oscilante mi bemol-mi becar. Iată soluția lor citată după Christoph Wolf (anexa, p. 28). La terțele minore din Canon a 2 per Motum contrarium, doar o singură dată răspunde terța majoră (semnul becar ! adăugat la textul muzical reprodus după Wolff de autorul prezentului studiu). Mi bemol ca răspuns pentru mi becar este corect semnul :- b !), dar — cuvîntul canon însemnînd lege — și în locul primelor trei note de mi bemol ar fi trebuit să apară mi becar (semnul : b ?).

Bach și-a asumat sarcina cea mai dificilă în canonul în oglindă cu augmentare. Și în reproducerea acestuia am însemnat la fel atît falsele relații cît și momentele de compromis care lezează rigoarea compoziției de canon, pentru a salva cu acest preț coeziunea tonală a piesei și, mai ales, pentru a evita ciocnirea directă a celor două terțe.

Oare nu ar fi posibil ca în aceste rezolvări să ne apropiem mai mult de soluția de maximă rigoare ? După opinia mea, s-ar putea. Exceptînd prima măsură a canonului de oglindă cu augmentare, unde ar fi, într-adevăr, șocată coliziunea sunetului mi cu tricordul descendent fa-mi bemol-re, merită să experimentăm și chiar să savurăm, pe cît putem, falsele relații și momente de labilitate tonală ivite. Spre instruirea auzului nostru linear. Și pentru a înțelege mai bine cutezanța lui Bach de a asalta imposibilul.

VIAȚA MUZICALĂ

Concertele simfonice ale Filarmonicii „G. Enescu

Concertele simfonice ale Filarmonicii „George Enescu" pe luna aprilie s-au deschis (2—4 aprilie 1987) sub emblema marelui muzician al cărui nume e înscris pe frontispiciul instituției și anume cu *Suita a II-a pentru orchestră în do major op. 20* — capodoperă destul de rar întîlnită în programe. Într-o oarecare măsură, această lucrare excepțională a fost dezavantajată față de alte opere enesciene, fiind mai rar cîntată. Deaceea prezența ei pe afiș este un act de cultură și totodată de dreptate față de una dintre cele mai nobile partituri simfonice ale secolului nostru.

Mihai Brediceanu a abordat lucrarea într-o viziune amplă, urmărind să-i dea muzicii monumentalitate, să o tălmăcească în spiritul opulenței sonore a sfîrșitului de veac post-romantic mai degrabă decît al clarității unei restituiri neoclasice, ceea ce a avantajat liniile mari ale arhitecturii — chiar dacă detaliile (atît de elaborate în muzica enesciană) au fost trecute pe un plan secundar — și un anume dinamism al devenirii muzicii. Insuficienta pregătire sau solicitarea resurselor de virtuozitate ale întregii orchestre să explice oare unele accidente de parcurs ?

In schimb, încheierea concertului s-a făcut cu o lucrare de mare popularitate, *Simfonia I în do minor* de Brahms, foarte iubită de public. Muzică de sentiment, urmărită de ascultători cu bucuria de a retrăi emoții, ea a fost redată dinamic și comunicativ. Linie fermă, pregnantă în frazare, tempouri largi, declamație răspicată au fost datele esențiale pe care a mizat interpretarea simfoniei brahmsiene, binecunoscută de orchestră.

Solista serii a fost tînăra pianistă franceză Claude Maillols, în *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră în sol major* de Ravel. Cu un mecanism pianistic impecabil, cu un sunet diversificat și amplu, ea a dat textului ravelian precizie, ascuțime ritmică, sonorități acide, percutanță, realizînd o execuție bună, mai ales în părțile extreme. Așa cum a demonstrat și recitalul ei, pianista aparține unui tip de interpret specializat, sau mai bine

Scanned with OKEN Scanner

zis orientat către un repertoriu anumit, pe care însă îl pătrunde în esență. Stăpînă pe o virtuozitate sensibilă, adaptată stilului pianistic foarte particular al muzicii franceze de la începutul veacului, interpretarea ei s-a înscris pe linia marii tradiții a acestei școli.

Concertul din 9—10 aprilie 1987 ne-a oferit surpriza unui debut bucureștean : dirijorul Petru Oschanitzky. Deși activează încă din 1983 la Filarmonica timișoreană, nu a avut încă prilejul să se prezinte pe podiumul Ateneului Român și a făcut-o acum cu un succes demn de toată lauda. Artist matur, a propus publicului un program gîndit solid, în care a alăturat *Vitraliile* lui Mihai Moldovan de monumentala capodoperă schubertiană, atît de rar cîntată în ultimul timp, *Simfonia a IX-a în do major*. Piesa regretatului Mihai Moldovan, prin valoarea ei intrinsecă dar și prin momentul apariției ei ilustrează „clasicitatea" muzicii românești contemporane. Și este foarte meritoriu că Filarmonica bucureșteană întreprinde o acțiune de readucere în actualitate a unor lucrări de vîrf ale repertoriului anilor '70. Cîndva se spunea că lucrările simfonice ale compozitorilor noștri trăiesc îndeobște o viață foarte scurtă, într-o primă și ultimă audiție. Iată că am ajuns la etapa în care creația contemporană și-a constituit — bineînțeles după ce timpul a cernut valorile — un fond repertorial permanent — un fel de „tezaur" din care Filarmonica a scos în ultimul timp cîteva piese reprezentative.

Petru Oschanitzky a acordat lucrării lui Moldovan toată atenția finisînd cu grije detaliile, dozînd cu finețe textura orchestrală mereu schimbătoare, construind un arc tensional centrat în special pe vitalitatea ritmului. Și în *Simfonia în do major* de Schubert discursul său interpretativ a fost marcat de aceași trăsătură. El s-a apropiat de partitura aceasta uriașe în substanță dar și în dimensiuni cu seriozitatea și siguranța unui muzician de aleasă factură. Cu mînă sigură, cu precizie, dirijorul a construit suprafețe ample, găsind calea către proporționarea echilibrată a „lungimilor divine" din părțile extreme. I s-ar putea poate obiecta că parametrul melodic — lied-ul schubertian, atît de prezent în *Simfonie* nu a avut destul relief, în schimb a desenat cu energie dar și cu grație vieneză *Scherzo*-ul, a strunit cu bun gust și luciditate efluviile sonore ale finalului în sonorități consistente dar fără supralicitări. Totodată a știut să obțină concursul integral al orchestrei care a sunat cu o acurațețe și o participare remarcabile. In concluzie, un dirijor de valoare, care merită să fie mai prezent în atenția organizatorilor vieții noastre muzicale.

În *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Dvořák, Marin Cazacu a reușit să ne dea o versiune proprie, care, evitînd locurile comune, a sunat proaspăt și atrăgător. Într-o foarte frumoasă evoluție în ultimul timp, Marin Cazacu își slefuiește permanent mijloacele interpretative, cîștigînd mereu în calitatea sonorității, în anvergură, dar mai ales în „personalizarea" interpretărilor sale.

Și Concertul următor (16—17 aprilie) s-a bucurat de prezența unui dirijor oaspete, Ion Baciu. Alegerea primei piese, *Izvoade I* de Anton Zeman, compozitor ieșean, a subliniat legăturile sufletești profunde care-l leagă pe Ion Baciu de acest centru cultural în care a dus o lungă și rodnică activitate. Totodată programarea ei se înscrie în acea serie de rememorări ale momentelor marcante ale anilor '70 despre care vorbeam mai sus și reaudierea ei a confirmat că la un deceniu și jumătate de la premieră lucrarea își păstrează interesul prin finețea materiei sonore, tonul elegiac de sorginte enesciană și parfumul de autenticitate rezultat din decantări succesive ale materialului folcloric primar.

Simfonia concertantă în mi bemol major de Mozart pune grupului solist de suflători sarcini dificile : el trebuie să se comporte ca un tot prin omogenizarea perfectă a individualităților, dar totodată trebuie să aibe *vis-à-vis* de orchestră un comportament solistic, într-un spirit concertant, finalul îndeosebi solicitînd o adevărată virtuozitate. Protagoniștii (Adrian Petrescu-oboi, Leontin Boanță-clarinet, Orban Gödri fagot, Tudor Ungureanu-corn) sînt instrumentiști de calitate (L. Boanță este un nume cunoscut, mai ales în domeniul muzicii contemporane, A. Petrescu s-a remarcat în numeroase ocazii cu solo-uri în orchestră) dar fuziunea într-un întreg se face greu și cu sacrificiul impunerii personale. De aceea cvartetul nu a sunat unitar, pornind chiar de la atitudinea stilistică : clarinetul și pe alocuri și oboiul au romantizat excesiv, în sonorități frumoase, este drept dar în sine, nu în raport cu ansamblul ; cornul abia în partea a III-a a reușit să-și echilibreze volumul sonor iar fagotul a fost de o discreție camerală mai degrabă decît concertantă. O cizelare atentă a muncii de ansamblu se impune pentru ca formația să-și poată valorifica la maximum calitățile.

Simfonia a VI-a, „Patetica", de Ceaikovski i-a dat din nou prilejul lui Ion Baciu să-și afirme sobrietatea concepției, siguranța, viziunea globală cu care știe să domine o partitură de mare responsabilitate. Dacă aș menționa doar construcția impecabilă, echilibrul și puterea de sugestie cu care tălmăcit partea a III-a (prilej pentru mulți dirijori de a „rupe zăgazurile" prostului gust) este deajuns pentru a argumenta de ce „Patetica" lui Ion Baciu a avut o ținută interpretativă remarcabilă.

Ultimul concert al lunii (23—25 aprilie) a prilejuit reîntîlnirea cu un mare pianist — Lazar Berman (URSS). Personalitate impusă pe plan internațional, el este binecunoscut publicului nostru căruia, de data aceasta, i-a prilejuit și cunoașterea unei lucrări în primă audiție, *Concertul pentru pian și orchestră de coarde* de Alfred Șnitke. Compozitor de mare succes, Șnitke aparține unei categorii de creatori care vorbesc într-un limbaj recognoscibil, manevrat cu mare știință și cu o personalitate plăcută. Și desigur extraordinarul evantai de sonorități, culori, tente pianistice în care Lazar Berman a învăluit această partitură a contribuit în foarte mare măsură la captarea interesului ascultătorilor.

Concertul nr. 4 în sol major pentru pian și orchestră de Beethoven ne-a readus pe terenul unui text cunoscut. Lazar Berman ne-a oferit o versiune proprie de mare farmec. Berman nu se sfiește să cînte romantic, sentimental, chiar „dulce", condiția lui fundamentală fiind cea a oricărui artist adevărat — sinceritatea absolută. Foarte probabil cunoaște și el teoriile despre obiectivare, distanțare etc. dar contactul său cu opera muzicală este în primul rînd unul afectiv. De aici derivă și comunicativitatea, prospețimea cîntului său. Perfecțiunea mijloacelor pianistice : frumusețea și varitatea sonorității, netezimea pasajelor, claritatea și transparența texturii, subtilitatea tușeului, relieful articulării, rafinamentul detaliilor la nivelul microstructurii și logica gîndirii constructive la nivelul macrostructurii au dat paginilor beethoveniene toată monumentalitatea lor și totodată o transparență cristalină.

În același program am ascultat și *Suita „Evenimente 1907"* de Tiberiu Olah. Alcătuită din cinci secțiuni care merg într-un mare crescendo, imaginile muzicale au plasticitatea și puterea de evocare a imaginilor filmice care le-au generat dar și logica interioară a unor structuri formale constituite. Sînt prezente trăsăturile specifice stilului lui Olah : preferința pentru dezvoltările variaționale, dozajul riguros al tensiunilor, vitalitatea ritmică, rafinamentul timbral, luxuriența orchestrală, toate topite în forme stăpînite cu înaltă măiestrie. Sub conducerea lui Mircea Cristescu *Suita* a sunat ca o muzică sensibilă care nu ocolește efectul știind să-l

Scanned with OKEN Scanner

încadreze și să-l valorifice, chiar dacă fără incandescența pe care o presupunea, pornind chiar de la titluri.

Elena ZOTTOVICEANU

Concertele Radioteleviziunii

Paul Staicu — Georgeta Stoleriu — Gabriel Croitoru

Concertul simfonic al Orchestrei Radioteleviziunii din 2 aprilie s-a desfășurat sub semnul unei inconsecvențe valorice, nu atît în ce-i privește pe protagoniștii invitați cît în sensul reușitei de ansamblu care n-a fost una dintre cele mai depline.

Dirijorul Paul Staicu și-a onorat cu măiestrie artistică rolul în fața unui program interesant, colaborînd firesc cu soprana Georgeta Stoleriu în realizarea lucrării *Alpha Lyrae* de Corneliu Cezar (cîntată pentru întîia dată la Radioteleviziune — probabil la aceasta se referea înscrisul „primă audiție" de pe afiș, dreptul primei prezentări revenindu-i, acum trei ani, Orchestrei Filarmonicii „George Enescu" din București, după cum însemnează și programul de sală al concertului la care ne referim) și cu tînărul violonist Gabriel Croitoru în *Concertul* de Mendelssohn-Bartholdy. Paul Staicu și-a pus toată știința interpretativă în slujba re-creării *Simfoniei a IV-a „Italiana"* a aceluiași compozitor, etalînd un întreg arsenal dirijoral, o gestică suplă sau încărcată de dramatism, menită a dezvălui auditoriului sensurile adînci ale acestei muzicii de o profundă frumusețe.

Soprana Georgeta Stoleriu, admirabilă interpretă a muzicii de cele mai diverse stiluri, s-a confundat cu partitura solistică, cu trimiteri la muzica elisebethană, a piesei lui Corneliu Cezar, reușind să creeze o atmosferă ca de cristal, de o dulce transparență, insinuată între momentele pur orchestrale, de facturi deosebite de cel cu solo (alarmă, duritate sau grandoare disonantă, de conglomerat sonor).

Gabriel Croitoru, absolvent în acest an al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, posesorul unei cărți de vizită bogate, fiind laureat al unor prestigioase concursuri internaționale, s-a avîntat cu aplomb în partitura atît de celebră a *Concertului pentru vioară și orchestră* de Mendelssohn-Bartholdy. Sunetul său, deosebit de frumos timbrat, conține acea plinătate armonică pe care numai un spirit artistic viu o poate descoperi și dărui, arcușul e minuit de o „dreaptă" suplă și totodată fermă, ce utilizează cele mai subtile modalități de atac, în consens cu frazarea gîndită și exprimată cu cea mai desăvîrșită logică. Lirismul părții a II-a e condus cu simplitate, fără dramatisme sau dulcegării inutile, tot astfel cum momentele de virtuozitate ale părților extreme sînt depășite fără nici cel mai mic efort.

Tocmai de aceea e de regretat momentul dezagreabil produs de flagrantul decalaj dintre solist și flauți în finalul primei fraze a rondoului părții a III-a. Tocmai de aceea — și pentru a nu lăsa în vînt ideea formulată despre „inconsecvența valorică" —, ne întrebăm de ce tocmai orchestra, acest organism sonor ce ar trebui să constituie unul din principalii factori de asigurare a calității unui concert a făcut notă discordantă, situîndu-se la un nivel mai puțin îmbucurător, la solicitările dirijorului răspunzînd cu mare greutate, de parcă de fiecare sunet atîrnau plumbi grei, finalul simfoniei — un iureș nestăvilit — neputînd fi susținut mai mult de prima sa jumătate, sau, cum arătam mai sus, producînd decalaje nedorite în dialogul cu solistul. Toate acestea, în lucrări „bătătorite", cîntate poate, de zeci de ori, mai bine realizată apărînd piesa în primă audiție

Ludovic Baci — Jean Fr. Antonioli

Pe dirijorul Ludovic Baci îl cunoaștem, printre altele, ca pe un neobosit propagator al creației românești de ultimă oră. În simfonicul din 9 aprilie el și-a propus să readucă atenției publicului de concert o lucrare a unui „clasic" al muzicii noastre — Alfred Alessandrescu — *Poemul simfonic „Acteon"*.

Tot astfel cum s-a orientat spre una din paginile de forță ale literaturii muzicale a clasicismului vienez : *Simfonia a V-a* de Beethoven.

Iată-l, deci, pe Ludovic Baci asumîndu-și nenumărate răspunderi în fața lucrărilor abordate. Pe de o parte, re-crearea acelei partituri ce manifestă conexiuni cu muzica de esență impresionistă, brodîndu-și discursul pe semnificațiile programatice care se subînțeleg și numai din numele personajului mitologic luat ca subiect, partitură ce trimite totodată și la densitățile armonice sau la dramatismul de factură romantică.

Pe de altă parte, simfonia beethoveniană a vădit o viziune interpretativă interesantă, gradînd tensiunea în sensul unor acumulări treptate, adăugate de fiecare nouă secțiune, de fiecare nouă parte — pînă la finalul triumfător în care semnalul trombonilor pare să justifice posteritații titanului necesitatea aducerii acestor instrumente în orchestra simfonică.

Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră de Mendelssohn-Bartholdy l-a situat în atenția publicului pe tînărul pianist elvețian Jean Fr. Antonioli. De la primele fraze muzicale, solistul a țesut o atmosferă poetică, vrăjită, autodefinindu-se ca un pianist rafinat, capabil să făurească o ambianță caldă, dulce, chiar și atunci cînd suflătorii au spulberat, pentru moment, cu neplăcutele nesiguranțe intonaționale, vraja. Un duios cîntec străbătut de sinceritate, de o expresie senină, tinerească totodată, susținut și de dialogul cu orchestra a definit partea secundă ca o autentică reușită interpretativă. Deja în ultima parte, atmosfera continuu diafană a apărut că nu mai e la locul ei, pianistul dovedind o tehnică instrumentală bună, dar nu întotdeauna eficientă, în sensul exprimării încărcăturii dramatice a textului muzical. Se cerea, credem, mai mult avînt, mai multă robustețe, în spiritul partiturilor romantice pline de tumult. De altfel, tînărul pianist elvețian s-a dovedit, mai apoi, un strălucit interpret al creației lui Debussy (prin cele două preludii oferite ca supliment) prin care s-a explicat tușeul său delicat și deopotrivă strălucitor, spumos dar mai puțin greu, adînc, cum probabil ar fi cerut-o concertul lui Mendelssohn.

Iosif Conta — continuarea integralei Mozart

Sub genericul *Integrala lucrărilor simfonice și concertelor instrumentale mozartiene*, în seara de 16 aprilie, sub bagheta lui Iosif Conta s-au derulat în sala de concerte a Radioteleviziunii cîteva momente sonore aparținînd diferitelor genuri din creația clasicului vienez. Protagoniști au fost tineri soliști ce au beneficiat, în decursul timpului, de girul „judecătorilor" în ale muzicii — pe de o parte publicul, pe de alta oamenii de specialitate, Colegiul criticilor muzicali din A.T.M. — ; este cazul sopranei Felicia Filip și al pianiștilor Cristian Niculescu, Dan Dediu și Racz Aládar (toți trei încă studenți ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București).

Tînăra solistă a Teatrului muzical din Brașov, laureată la mai multe concursuri în țară și în străinătate s-a implicat cu dezinvoltură în rolul Constanzei din opera *Răpirea din serai*, prin cele două arii din actul al II-lea, reușita ei rămînînd, însă, parțială. După recitativul în care orchestra era pe punctul de a ador-

Scanned with OKEN Scanner

mi, aria „Traurigkeit ward mir zum Loose" păstrează atmosfera monotonă nereușind să iasă din tempo-ul mult prea lent. „Martern aller Arten", pornită ceva mai bine, pierde prin momentul de solo al violoncelului, nedealizat. Felicia Filip reușește să-și aureoleze doar propria voce, cristalină și totodată bogată în armonice, ansamblul rămînînd neconvigător.

Concertul pentru trei piane și orchestră K.V. 242 de Mozart îi prezintă pe cei trei instrumentiști — ce dețin deja palmaresuri bogate — în ipostaze diferite, datorate, desigur, rolului pe care îl îndeplinesc în dramaturgia concertului. Astfel pianul al treilea se va menține într-o oarecare penumbră, constituindu-se ca „întăritor" al celui de-al doilea ; se înțelege de ce, în ceea ce-l privește Racz Aladar nu se pot trage concluzii elocvente, el rămînînd un acompaniator, un instrument ca făcînd parte din orchestră ; Dan Dediu (student la compoziție), însă, și-a evidențiat disponibilitățile tehnice, o concepție interpretativă mergînd eroic, pe bravură, pe o sonoritate uneori „înțepată"" în intenția de a fi briliant, dar dovedindu-se un colaborator mereu activ al celorlalți colegi. Cristian Niculescu, pe de altă parte, și-a înțeles pe deplin menirea de conducător al desfășurării sonore, beneficiind și manifestînd, totodată, toate datele necesare susținerii rolului principal ; o tehnică adecvată, un sunet cald, expresiv, un tril potrivit stilului mozartian, o gîndire limpede asupra discursului muzical, ce din mîinile sale curge nestăvilit. De un deosebit efect, cadența părții secunde — cutie cu muzicuță ce cîntă delicat, cristalin odată cu deschiderea capacului — i-a pus în lumină pe cei trei studenți ce și-au justificat apariția într-un astfel de concert prin înțelegere și omogenitatea pe care și-au creat-o.

Dirijorul Iosif Conta a condus cu precizie și cunoaștere dinspre interior a partiturilor, atît lucrările cu soliști, cît mai ales cele ce i-au fost rezervate : *Uvertura operei „Nunta lui Figaro" și Simfonia nr. 41 „Jupiter"*, în care i-am recunoscut gestica suplă, sigură, concepția interpretativă, precizia solicitărilor către diferitele compartimente ale orchestrei. Numai că, din nou ! aceasta a fost adeseori greu de convins să atace simultan sau să păstreze un tempo odată impus (vezi uvertura), ceea, ce, evident, se răsfrînge asupra clarității întregului concert.

Mădălin Voicu — Ion Voicu

Al patrulea concert simfonic al lunii (23 aprilie) i-a avut ca protagoniști invitați pe tînărul dirijor Mădălin Voicu și pe violonistul Ion Voicu, reunindu-i pe scena din strada Nuferilor pe tată și pe fiu într-o colaborare artistică importantă. Programul cuprinzînd două lucrări concertante de expresii deosebite și aparținînd atît istoric cît și stilistic de zone net diferite ale muzicii (*Concertul în la minor* de Bach și *Concertul în sol minor* de Max Bruch) a avut menirea să pună în valoare atît măiestria solistică a violonistului cît și capacitatea de a aborda diferențiat partitura orchestrală, în cazul dirijorului. Ultima lucrare a programului a fost *Simfonia a IX-a „Din lumea nouă"* de Dvořák.

Astfel, dacă Ion Voicu continuă să se mențină printre maeștrii noștri în arta violonistică, manifestînd mereu aceeași velocitate, aceleași ample sonorități, frumos timbrate. în concertul la care ne referim a dovedit încă odată că se poate exprima deopotrivă sobru și echilibrat, cu seninătate și austeritate (în Bach) cît și cum poate cînta cu un autentic suflu romantic, clocotitor, avîntat sau dulce poetizat (în Bruch), fiul său, Mădălin Voicu, s-a văzut în situația de a discerne în vederea selectării acelor culori optime pentru realizarea diferită a acompaniamentului fiecărei lucrări (diferite și ca funcționalitate și ca amploare). În același sens, susținerea simfoniei lui Dvořák, lucrare care — deși aparține unuia dintre cei mai importanți exponenți ai școlii naționale cehe din secolul trecut reprezintă spiritul autohton numai în ce privește înveșmîntarea materialului tematic provenind din muzica locuitorilor continentului american — i-a permis lui Mădălin Voicu dezvăluirea calităților sale de dirijor.

Cristian Brâncuși — Elena Ganțolea, Andreiana Roșca

Concertul din 30 aprilie, dirijat de Cristian Brâncuși, structurat după formula statornică, a prezentat o lucrare românească contemporană, *Capriccio grazioso pentru harpă solo, orchestră de coarde și patru percuționiști* de Ede Terényi, *Concertul pentru pian și orchestră nr. 3 în do minor* de Beethoven și *Simfonia a VI-a „Pastorala"* a aceluiași compozitor.

Lucrarea compozitorului clujean Ede Terényi a prilejuit auditoriului bucuria reîntîlnirii cu o muzica de o deosebită frumusețe, utilizînd o cromatică diversă — în rolul solistic au fost situate instrumentele de culoare ca harpa (Solistă Elena Ganțolea), marimba (Ecaterina Fabian), vibrafonul (Grigore Pop), glockenspielul (Nicolae Coman) și timpanii (Doru Roman) —, cu minuțiozitate elaborată din elemente melodice, armonice sau ritmice care pleacă de la substanța muzicii noastre populare, și, prin combinări orchestrale, ajung la un „produs finit" valoros, foarte personal și totodată perceput ca făcînd parte din ființa celui ce îl ascultă. Elaborată în 1985, ca un omagiu adus lui Scarlatti la aniversarea tricentenarului nașterii, *Capriccio grazioso* încearcă să evoce în cele cinci tablouri (cărora autorul le propune cîte un subtitlu : „Tombeau de Scarlatti", „Peisaje", „Portret de femeie", „Dans" și „Final") personalitatea muzicală a acestuia. Modalitățile sînt multiple, harpa încercînd să imagineze un clavecin, prin modul de atac (ciupire) specific, armoniile, derivînd dintr-un mod minor, se juxtapun uneori după relații plagale, coloritul arhaic de epocă este transmutat în spațiul spriritual românesc prin ritmica diversă de sorginte folclorică, prin finalurile frazelor rezolvate cu subton, prin subtile sugestii (melodice și de ambianță) la muzica cuprinsă în *Codicele* lui Ion Căianu.

Este o muzică ce se păstrează departe de experimentele acustice ale deceniilor din urmă și se exprimă printr-un modalism cald care curge uneori spre funcționalitatea tonală. Cristian Brâncuși la pupitrul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii a realizat o autentică creație interpretativă, dirijînd lucrarea cu precizie, eleganță și gust artistic, ajutat, firește și de evoluțiile valoroase ale celor cinci soliști, ce s-au situat la un înalt nivel calitativ.

De altfel, l-am urmărit din nou în „Pastorala" beethoveniană în care uneori a părut poate prea echilibrat, chiar rece, conducînd simfonia conform unei conduite dirijorale clasicizante, dar finalul apotetic a „rupt" întrucîtva această notă de conformism, încheind cu succes concertul.

Piesa concertantă a serii a constituit-o *Concertul pentru pian și orchestră nr. 3 în do minor* de Beethoven avînd-o ca solistă pe tînăra Andreiana Roșca. Deși din programul de sală reiese că tînăra pianistă a concertat de nenumărate ori și în țară și în străinătate, deținînd și unele distincții, în concertul din 30 aprilie a lăsat o vagă impresie de neacomodare cu orchestra și cu dirijorul. Partitura solistică în sine, lucrată — după cum se pare — minuțios, relevînd posibilități tehnice și expresive valoroase, cizelate în „micro", pusă laolaltă cu cea a colaboratorilor din colectivul simfonic nu a satisfăcut pe deplin. Adesea pianista a încercat să impună alte tempo-uri (mai

Scanned with OKEN Scanner

rapide) decît cele deja instituite în desfășurarea sonoră, și aceasta mai ales în pasajele de virtuozitate (din acest motiv, probabil, rondo-ul final, chiar cu micile neclarități din secțiunea dezvoltătoare, a apărut mai bine realizat), în timp ce unii instrumentiști din orchestră răspundeau cu întîrziere solicitărilor dirijorului, care s-a străduit să stabilească un echilibru firesc în evoluția generală. Altfel, s-a dovedit remarcabilă atmosfera poetică în care solista a învăluit duioasa „poveste" din partea secundă, tot astfel cum dificila cadență a primei părți a fost construită și interpretată cu autentică inteligență artistică.

Formația „Musica Rediviva"

În cadrul stagiunii camerale a Radioteleviziunii a evoluat marți 14 aprilie formația „Musica Rediviva" condusă de Ludovic Baci și avîndu-l ca invitat pe flautistul Gavril Costea. În program, lucrări de Bach, Carl Stamitz, Haydn și Doina Nemțeanu Rotaru.

În concepția interpretativă a dirijorului Ludovic Baci, *Suita a III-a* de Bach a primit acel colorit autentic baroc, cu reliefuri și adîncimi polifonice, cu contraste dinamice rafinate, nu spectaculoase cît logice, intrinsece textului muzical, cu avînt sau liniștită seninătate. Interesant ni s-a părut efectul special produs de situarea în prim plan auditiv — în partea a II-a, „Aria" — a violelor, o voce interioară, a cărei linie melodică se împletește cu celelalte și care, de regulă se aude în fundal, sub melodia violinelor.

Concertul pentru flaut, orchestră de coarde și percuție de Doina Nemțeanu Rotaru a fost interpretat în primă audiție la Satu Mare, tot de Gavril Costea, cel ce l-a realizat și în concertul cu formația „Musica Rediviva". Desigur, autoritatea sa artistică se sprijină pe o activitate susținută, dar ceea ce ni se pare a fi cel mai important, Gavril Costea înscrie frecvent în repertoriul său lucrări contemporane românești sau de pe alte meridiane. Iar compozitorul căruia îi cîntă o piesă poate avea certitudinea unei autentice împliniri. Concertul Doinei Nemțeanu Rotaru a avut șansa aceasta, solistul reușind să-i evidențieze frumusețea melodicii, originalitatea timbrală (în afară de flaut, mînuiește pe parcursul lucrării și flautul în sol și picculina), diversitatea ritmică, într-o dramaturgie ce supune unei continue deveniri materia sonoră. Se poate detecta și în această lucrare a compozitoarei filonul folcloric de la care se inspiră (s-ar putea asimila expresivitatea primei mișcări ce cea a unui cîntec lung, tot astfel cum verva celei de a doua ar contura un joc) și pe care îl îmbracă în culori particulare, proprii personalității sale muzicale.

Concertul pentru flaut și orchestră de Carl Stamitz l-a readus pe Gavril Costea în centrul atenției, lucrarea avînd caracterul prezentării instrumentului în toată bogăția sa coloristică. Sonoritatea înfiorată, trilul curgător, firesc, devenind din game perlate, atmosfera mozartiană, legato-urile ce crează falsa impresie a existenței unei pedale ca și staccatura clară, sprintenă, iată numai cîteva detalii din modul de interpretare al flautistului. Alături de care nu trebuie uitată concepția asupra partiturii abordate, arcuirea pe spații largi într-o frazare naturală, cantabilitatea de esență vocală, lirismul cald, exploatarea instrumentului în ce are el mai valoros.

Formația „Musica Rediviva" și-a încheiat concertul cu *Simfonia nr. 6 Dimineața"* de Haydn interpretată cu mai puțină acuratețe decît partiturile precedente, lăsînd impresia de nesiguranță asupra textului muzical, preocuparea preponderentă pentru stima de pe pupitru împiedicîndu-i pe unii instrumentiști să observe intențiile creatoare ale dirijorului. În ansamblu, însă, concertul a lăsat o impresie favorabilă prin ceea ce a reușit să realizeze.

Tribuna tinerilor compozitori

Stagiunea camerală a Radioteleviziunii a găzduit la 21 aprilie unul dintre concertele de prezentare a creației tinerilor noștri compozitori, cuprins în genericul enunțat în titlu. Personajele principale : tinerii George Balint și Sorin Lerescu și confrații lor mai experimentați în ale creației muzicale, Valentin Petculescu și Mihai Vîrtosu.

Concertul s-a eșalonat stilistic de la sine, potrivit manierelor foarte diferite de compoziție, măiestriei fiecăruia, destinației partiturilor oferite spre audiere.

Astfel, piesa lui George Balint (absolvent al Conservatorului bucureștean la clasa de compoziție a lui Ștefan Niculescu), *Varis* pentru violoncel și percuție, se folosește de configurația melodică a unui mod de proveniență bizantină pentru a crea o melopee cu caracter de temă pe care apoi o va dezvolta în multiple variante, după principiul variațiunii continue, angrenînd un mare număr de instrumente de percuție, ba chiar și vocile celor doi instrumentiști. Se recunoaște, în folosirea isonurilor și eterofoniilor, școala Ștefan Niculescu, dar nu se recunoaște în considerabila lungime a piesei, mai curînd în lungimile ce, la un moment dat fac să dispară și interesul publicului pentru această muzică — frumoasă și captivantă pînă la un punct.

Dincolo de aceste neajunsuri, demersul solistic al studenților Alexandru Dumitrache (violoncel) și Cornel Furdui (percuție) a avut darul să redea partitura cu acuratețe, cu rafinament, ceea ce i-a definit ca instrumentiști valoroși ai generației lor, actuali și viitori interpreți ai muzicii contemporanilor lor.

Sorin Lerescu a fost prezent în acest concert cu piesa *Solo Multipli* în varianta pentru clarinet, contrabas și percuție, variantă în care individualitățile instrumentale create de către compozitor ca permutabile și superpoziționabile devin compatibile (prin fondul modal comun), se suprapun într-o polifonie de un colorit particular, creînd o atmosferă specială. Secțiunile lucrării se derulează echilibrat, grație atît siguranței pe care Sorin Lerescu a obținut-o în timp, în așternerea ideilor pe hîrtia cu portative, cît și interpretării de înaltă clasă oferită de Leontin Boanță (clarinet), Ovidiu Bădilă (contrabas) și Viorica Ciurilă Munteanu (percuție), toți trei instrumentiști valoroși ai generației lor.

De o factură deosebită, cele cinci piese pentru mezzosoprană și formație camerală *„Reverberații"* îl relevă pe Valentin Petculescu ca pe un fin psiholog, cunoscător al posibilităților de exprimare prin cînt a versului — pe care îl și semnează —, o seamă de lucrări din creația sa fiind rezervate vocii. Cele cinci momente sonore se cîntă cursiv, ca un ciclu în care se stabilește o evoluție pornind de la prima piesă — liniștită, cu un dialog instrumental discret, solista susținînd textul poetic într-un parlando cu înălțimi determinate — spre următoarele, din ce în ce mai îmbogățite, mai mișcate, cu densitate mai mare, pînă la ultima. Aceasta constituie o polifonie între banda magnetică pe care este imprimată prima piesă a ciclului și clarinetul solist ce-și continuă periplul în atmosfera sonoră mereu mai rarefiată.. Formația „Musica Nova" acompaniind-o pe mezzosoprana Steliana Calos a realizat o interpretare de calitate, contribuind la așezarea lucrării între creațiile de muzică de cameră valoroase, de la noi.

De o factură complet deosebită de celelalte piese, lucrarea *Parfumuri, crinoline*, cîntată de aceeași formație, îl dezvăluie pe Mihai Vîrtosu ca pe un talentat dramaturg muzical. Ideea de la care pornește este de natură literară, în speță stihuri ale lui Șerban Foarță. Versul va fi desfăcut în silabe — unsprezece la număr — care apoi vor fi anagramate ca într-un joc rebusistic, urmînd ca toată devenirea sonoră să restabilească ordinea logică a textului.

Scanned with OKEN Scanner

Mezzosoprana Steliana Calos, ca purtătoare a liniei solistice, se transformă într-un veritabil personaj de teatru, cu un rol foarte exact în încercarea, în încrîncenarea de a găsi sensul silabelor pe care se străduieşte să le reaşeze în configuraţia lor reală. Muzica urmăreşte această traiectorie dramaturgică, subliniind conflictul, sprijinind, mai apoi, verva şi triumful final.

Veronica BERBESCU-ZBARCEA

Concert vocal-simfonic de rezonanţă patriotică

Dedicat aniversării a 110 ani de la cucerirea independenţei de stat a României, concertul vocal-simfonic organizat de Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor şi Inspectoratul General al Muzicilor Militare, în colaborare cu Comitetul de Cultură şi Educaţie Socialistă al Municipiului Bucureşti, la Ateneul Român (duminică 3 mai 1987) a prilejuit o înălţătoare şi impresionantă manifestare artistică, de amplă rezonanţă patriotică. Prin mesajul expresiv al muzicii, interpretat cu măiestrie de cele mai bune forţe artistice militare — Muzica Reprezentativă a Armatei, corul şi soliştii Ansamblului Artistic „Doina" al Armatei — concertul a constituit un vibrant omagiu adus bravilor luptători români, eroismului şi jertfei lor pentru apărarea libertăţii şi suveranităţii patriei.

De asemenea lucrările muzicale înscrise în programul concertului, bine gîndit, echilibrat şi reprezentativ, au exprimat unitate de cuget, de simţire şi acţiune, de adeziune deplină a întregului popor în jurul partidului, a secretarului său general tovarăşul Nicolae Ceauşescu, hotărîrea unanimă a tuturor cetăţenilor patriei de a acţiona pentru înfăptuirea hotărîrilor Congresului al XIII-lea al Partidului Comunist Român, a politicii interne şi externe a partidului şi statului nostru.

Programul a fost deschis prin cantata *Glorie Partidului Comunist Român*, realizată de compozitorul colonel Sergiu Eremia, pe versurile poetului Jean Gheliuc, lucrare ce constituie un generos imn de slavă dedicat partidului nostru comunist, un cald şi vibrant omagiu adus tovarăşului Nicolae Ceauşescu, strălucit militant revoluţionar, făuritorul noilor destine ale poporului român.

Au interpretat cu căldură şi pasiune fanfara, corul şi soliştii Maria Diaconescu, Veronica Ionescu, Tiberiu Mladin şi Ioan Nicolau, sub conducerea muzicală, dinamică şi suplă a autorului lucrării, colonel Sergiu Eremia.

A urmat lucrarea de aleasă sensibilitate a compozitorului Dan Ardelean, pe versuri semnate de Mircea-Florin Şandru, intitulată *Omagiu tovarăşei Elena Ceauşescu*, interpretată cu adînc fior lăuntric de baritonul Lucian Marinescu, solist de prestigiu al Operei Române, lucrare ce a întrunit entuziastul sufragiu al publicului. Acompaniamentul bine dozat al fanfarei şi reliefarea muzicalităţii ansamblului au fost realizate cu rafinament şi gust artistic de către dirijor, colonelul Sergiu Eremia.

Suita pentru cor şi fanfară sugestiv intitulată *Independenţa* cuprinzînd cîntece din perioada 1877 („O, Românie" de Theodor Georgescu, „Drum bun" — Marşul dorobanţilor — „Trecerea Dunării" de J. Jalawitzki; „Moarte vitează" de Alexandru Flechtenmacher) a adus în atmosfera concertului ecouri de peste timp, sugerînd faptele de legendară bărbăţie şi vitejie săvîrşite de ostaşii români pe cîmpurile de glorie şi jertfă ale cuceririi neatîrnării.

Mioriţa — baladă pentru cor „a cappella" de Mircea Neagu, a răsunat cu limpezime de cristal şi fior emoţional, în interpretarea de frumoasă ţinută artistică a corului, dirijat de Gheorghe Popescu.

În desfăşurarea programului s-au succedat două piese simfonice pentru fanfară, care au demonstrat că formaţia Reprezentativă a armatei dispune de virtuţi excepţionale artistice ce-i permit abordarea de piese dezvoltate şi complexe.

Prima lucrare *Tropaeum Traiani* — Uvertură festivă de căpitan Corneliu Pătraşcu dedicată de autor aniversării a 2500 de ani de la prima atestare documentară a getodacilor, este o amplă frescă muzicală ce semnifică sugestiv permanenţa poporului român în spaţiul carpato-danubian-pontic, hotărîrea şi neclintirea sa de a trăi unit în patria străbună, independentă şi suverană.

A doua piesă, *Umbra lui Mircea la Cozia*, poem simfonic de căpitan Anton Cenuşă, lucrare cu un evident conţinut programatic, inspirată din poezia cu acelaşi nume de Grigore Alexandrescu, sugerează cu sensibilitate momente dramatice, epice, din lupta dîrză şi căldura umană a celui care a intrat în istoria neamului ca un „stîlp de pridvor" al independenţei şi suveranităţii naţionale.

Ambele piese au fost dirijate cu energie şi forţă de comunicare de căpitanul Crişan Pârâu, a cărui remarcabilă evoluţie în stăpînirea tehnicii dirijatului o apreciem.

Cu sensibilitate şi căldură a fost interpretată de fanfară, cor şi soliştii Veronica Ionescu şi Tiberiu Mladin piesa *Eroi nemuritori* din poemul vocal-simfonic *Slăvită fii, patria mea* de Dumitru Eremia pe versuri de Valeriu Cîmpeanu, care oglindeşte printr-o muzică sobră, străbătută de un cald lirism ca un imn de slavă, recunoştinţa şi admiraţia de neuitat închinată eroilor căzuţi la datorie.

Una din figurile de eroi păstrate în filele istoriei de la 1877 rămîne gornistul încremenit pe buza tranşeii sunînd atacul, imortalizat în numeroase lucrări de scriitori, poeţi, pictori.

Compozitorul Aurel Giroveanu în emoţionanta piesă *Gornistul* pe versuri de Jean Gheliuc, ilustrează figura legendară a acestuia, simbol al înaltelor virtuţii de curaj şi vitejie ale ostaşilor români din războiul independenţei. A interpretat solistul Ioan Nicolau, acompaniat de fanfară cu subtilităţi şi rafinamente de nuanţe.

Uvertura festivă „1877" pentru fanfară simfonică a compozitorului colonel Emilian Ursu ilustrează cu sensibilitate şi emoţie eroismul bravilor dorobanţi, legendarele lor fapte de arme prin care aspiraţia seculară a poporului român la independenţă şi-a aflat împlinirea. Virtuţile artistice ale lucrării, forţa emoţională şi expresivitatea au fost reliefate cu evidentă măiestrie de prestigioasa formaţie sub conducerea muzicală, sobră şi competentă, a autorului.

În încheierea concertului s-a interpretat la înaltă temperatură emoţională cantata *Brav conducător* pentru solist, cor şi fanfară simfonică, de Emilian Ursu, pe versuri de Emil Almăşan şi Marius C. Nica, lucrare ce se constituie într-un generos şi vibrant omagiu adus eminentului strateg şi inspiratului arhitect al României moderne, comandantul nostru suprem, tovarăşul Nicolae Ceauşescu.

Lucrarea dirijată de autor cu energie, siguranţă şi suplete, s-a bucurat de o caldă primire şi apreciere din partea publicului.

Concertul vocal-simfonic dedicat aniversării a 110 ani de la cucerirea independenţei de stat a României s-a ridicat la cote artistice superioare, constituind o dovadă certă a nivelului profesional la care au ajuns formaţiile artistice militare, care fac cinste armatei noastre şi muzicii româneşti.

Apreciem spiritul larg care prezidează la conducerea muzicilor militare în acţiunea de promovare şi afirmare a cadrelor tinere, atît pe linie interpretativă, cît şi componistică.

Reuşita manifestării de la Ateneul Român este rodul împerecherii unei munci continue şi disciplinate cu capacitatea tehnică a organelor de conducere, care au unit dăruirea şi profesionalismul în slujba frumosului, a înfloririi muzicii româneşti.

Ion BADEA

Scanned with OKEN Scanner

Portret cameral
Anatol Vieru

Continuînd binevenita serie de portrete componistice, Radioteleviziunea a organizat marți 7 aprilie un concert cu lucrări camerale de Anatol Vieru. După o introducere înfățișată de Doru Popovici în stilul său bine cunoscut, Ștefan Niculescu a expus, într-un text de o rară densitate a ideilor, coordonate esențiale ale concepției, atitudinii, limbajului, evoluției și locului compozitorului antologat (e doar o vorbă, căci antologia presupune o selecție dintr-o totalitate — or, opera lui Vieru e încă deschisă și în concert au figurat doar lucrări de dată recentă) în muzica noastră din ultimele patru decenii. Argumentele prezentării au fost confirmate de piesele înscrise în program : *Sonata pentru vioară și violoncel* exploatează resursele melodice, polifonice (nu în sensul baroc), ritmice și coloristice ale celor două instrumente, într-un discurs curgător, amplu, structurat inedit, în ingenioasa circulație de la unul la altul a elementelor constructive. Daniel Podlovschi și Carol Huros au dovedit în mod entuziasmant pătrunderea textului și capacitatea de a-l însufleți. *Cvartetul nr. 6* sculptează parcă în universul temporal elemente ritmice și accente în alternanțe de intensități judicios desfășurate și adesea în contraste violente, cu momente de limpezimi armonice sunînd ca rememorări nostalgice ale perioadelor mai vechi ale istoriei muzicii. Tălmăcirea Ansamblului „Musica Nova" (Mircea Opreanu, Octavian Rațiu, Dana Bălă și Carol Huros) a fost, ca de fiecare dată cînd propune publicului creațiile noi ale compozitorilor noștri, exemplară prin rigoare și expresivitate. Anatol Vieru a fost sedus de savoarea textelor lui Caragiale, realizînd după acestea ceea ce numește „micro-opere". După *Telegrame* și *Temă cu variațiuni*, am luat cunoștință de a treia (și probabil — afirmă autorul — ultima) — *Un pedagog de școală nouă*. Atenția compozitorului se concentrează, firește, asupra liniei vocale, ale cărei meandre urmăresc textul în subtext, cu punctări instrumentale economicoase (cîțiva interpreți). Distribuția a inclus un cuplu consacrat în acest gen — basul Pompei Hărășteanu (Marius Chicoș Rostogan) și tenorul Vladimir Deveselu (elev, inspectore, mama etc.). Savoarea comică a cîntului lor, mobilitatea inflexiunilor, talentul actoricesc (n-a fost un concert inert, ci cu o undă de punere în scenă) au făcut deliciul auditoriului. Replici de mică întindere au fost date în atmosfera generală de Andrei Vieru și Lena Vieru. Concertul s-a încheiat cu *Antifonii la Țara de piatră*, veritabil moment de spectacol, căci pe lîngă banda cu muzica electronică inițială, pe lîngă suprapunerile („antifonii") la orgă (Florin Chiriacescu) și trombon (Tiberiu Cenușer), spațiul și timpul scenic au fost umplute de evoluția sugestivă a celor trei membri ai grupului de dans modern „Contemp" (Adina Cezar, Sergiu Anghel, Liliana Tudor). Întregul concert ne-a convins despre personalitatea originală și proeminentă a unuia dintre cei mai importanți compozitori ai generației noastre.

Petre CODREANU

„AMORUL DOCTOR" ...

La Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București a fost prezentată, în optime condițiuni, opera comică *Amorul doctor* de Pascal Bentoiu, după Molière. Creația distinsului nostru compozitor se înscrie în orbita unui neoclasicism senin cu o subtilă ironie la adresa unor îngustimi de spirit, totodată, ea poate fi considerată ca un omagiu adus etern umanului sentiment al dragostei curate, în sensul etic al străvechilor trubaduri și rapsozi. Față de neoclasicismul sonor al perioadei interbelice, Pascal Bentoiu contrastează printr-un mai pronunțat dinamism și fluență, iar în tehnica de compoziție el utilizează în plus elemente ale muzicii expresioniste, dar nu în felul școlii lui Arnold Schönberg ci, pornind creator de la Dallapiccola sau Petrassi sau, altfel spus, autorul cultivă claritatea și concizinea spiritului latin. Nu lipsesc nici transfigurări ale unor teme cantabile din lumea muzicii ușoare, precum și unele ritmuri dansante moderne ; discursul muzical este însă unitar, prin remarcabila utilizare a unor armonii, care presupun o artă sonoră funcțională mult lărgită, în consonanță cu o orchestrație într-adevăr remarcabilă și de o policromie cuceritoare ! Este îmbucurător că această plăcută comedie rezistă, publicul aplaudă, în timp ce interpreții sînt mulțumiți că au fost puse în evidență calitățile lor multiple. Regia lui Anghel Ionescu Arbore este plină de vigoare, de un ritm trepidant și izbutește să reliefeze semnificațiile majore ale „teatrului total". Ca o părere personală voi susține ardent că, *viitorul comediei muzicale nu poate fi conceput în afara „teatrului total"* ! Conducerea muzicală, foarte expresivă, se leagă de numele unui muzician foarte bine pregătit, Aurel Niculescu, în armonie cu inspirata scenografie a lui Silviu Ioniță, cu coregrafia unei maestre de talia Adinei Cezar. Basul Paul Basacopol continuă cu succes arta lui Constantin Gabor și are șanse să devină un „meșter al comediei", atît sub aspectul scenic cît și sub cel vocal. Simina Ivan relevă o experiență vocală și o maturitate scenică, încît nu ne miră prestigiosul premiu obținut la Paris... Irina Săndulescu Bălan este o soprană cu o voce de o aleasă calitate și dublată de o plăcută apariție ; o mențiune specială pentru rafinamentul frazării. Alexandru Badea este muzical, are dezinvoltură pe scenă, dar tehnica de canto este încă insuficientă. O voce de tenor care promite multe este aceea a lui Cornel Tudose, dar nici acesta nu stăpînește meșteșugul cu fermitate. Au mai contribuit la reușita spectacolului : Nicolae Raiciu, Imre Sipp, Sever Barnea și Mihnea Lamatic. O problemă deschisă pentru viitor : lipsa totală în „noul val", a cîntăreților dramatici !

Doru POPOVICI

Lazar Berman

La 28 aprilie Ateneul Român a găzduit pentru a doua oară, după 27 aprilie, seara pe pian a lui Lazar Berman, care — așa cum era de așteptat — s-a constituit într-un eveniment al actualei stagiuni muzicale. Interesat de *Concertul* lui Schnitke, avînd tot timpul un subtext de colaj și tălmăcit cu o subtilitate psihologico-coloristică remarcabilă, rămăsesem personal dezamăgit de versiunea *Concertului nr. 4* de Beethoven, plutind cumva între rutină și un efluviu de dulceață neoclasică și așteptam de aceea cu explicabil interes recitalul, pentru restabilirea echilibrului. După cîteva apariții bucureștene, Berman ne apare în totul ca un artist de dimensiuni neobișnuite, însă variabil în ce privește coeficientul angajării interioare. Nu putem uita primul recital la Ateneu, de acum cîțiva ani, suferind — după părerea mea — de apatie, dar nici superba prestație din *Concertul în re minor* de Brahms, cea care stabilise definitiv „cota" artistului sovietic, situat printre primii cavaleri ai clavirului din actualitate.

Începînd cu *Fantezia op. 28* de Skriabin, programul dedicat muzicii de pian ruse și sovietice a avut o uvertură inspirată și neconvențională, dar care ne-a făcut parcă să avem o nostalgie pentru *Sonatele* ascultate cu cîteva seri mai înainte în expunerea mai mult decît meritorie a lui Andrei și Lena Vieru. Poate pentru că Skriabin necesită un timp de intrare în universul lui

Scanned with OKEN Scanner

specific sau poate datorită faptului că episodul respectiv trebuia privit ca un timp de „încălzire" a motoarelor intrepretului. Fapt este că abia odată cu exploziile de patetism din *Momentele muzicale* ale lui Rahmaninov am intrat în miezul subiectului. Aici a început să se manifeste grandoarea lui Berman, care are ceva de „urs bun" nu doar în apariția scenică ci și în esența artei sale : naturalețea este totală, citeodată chiar prea mare (ne amintim de Goangă în Hans Sachs), simplul contact cu tușa instrumentului producînd un rezultat sonor de o splendoare incontestabilă. Mărturisim totuși că poezia mai introspectivă, mai ghicită, mai tainică, a celor *Șase preludii* de Șostakovici ne-a mers mai mult la inimă. Berman are darul, extrem de rar în muzica contemporană, de a face ca sentimentul excepțional, ca inflexiunea specifică, să apară ca de la sine înțelese, ajutînd parcă pe cel ce ascultă să intre dintr-odată într-o lume care, altminteri, nu se dezvăluie decît pe îndelete. În pagini de abia cîteva clipe, el lovește direct la țintă, storcind esențialul cu intuiția și știința interpretului educat dar și înnăscut, care a trăit în familiaritatea capodoperelor și știe să le descifreze fără tatonări sau menajamente.

Ca și la prima sa apariție pe estrada Ateneului, pianistul ne-a dăruit *Tablourile dintr-o expoziție* de Musorgski, fără complexul aceluia ce abordează o capodoperă prea frecventată. Textul a fost citit cu o prospețime sesizantă, amănuntul strălucind în urma acțiunii unui artist care știe să dea la o parte colbul prea multelor amintiri și să reveleze frumusețea în accepțiunea ei primară. Cineva îmi spunea că Richter fusese mai puternic în *Marea poartă a Kievului*. Ei și ? Berman este și el tot atît de autentic, chiar dacă măreția este mai calmă, mai puțin tensionată. În ambele cazuri, însă, pianul a rivalizat cu succes cu orchestra, amintindu-ne că originalul musorgskian este de preferat chiar opulenței raveliene.

Au urmat *bis-urile*, cu adevărat memorabile. Un *Studiu* de Skriabin (de data aceasta langoarea intensă, melancolia concentrată, erau sfîșietoare) și două lieduri de Schubert, transcrise de Liszt : *Gretchen am Spinnrade* (Margareta la vîrtelniță) și *Erlkönig* (Craiul ielelor). Nu se poate evita ca impresia din urmă să fie cea mai persistentă. Interpretarea ni s-a părut, în această împrejurare, cea a unui artist de statură uriașă.

Alfred HOFFMAN

Compozitori tineri

Al XII-lea concert din cadrul „Tribunei tinerilor compozitori" (20 aprilie) a inclus în program lucrări de Ana-Maria Avram, Mihaela Stănculescu, Ioan Dobrinescu și George Balint. Partiturile audiate, distincte ca formă și conținut, au creionat patru microportrete de creatori din generația foarte tînără, interesați de posibilitățile expresive oferite de instrumentul solist ales pentru propriul demers componistic : vioara — în *Passacaglia* de Ioan Dobrinescu, flautul — în *Sonata* de Ana-Maria Avram, contrabasul — în *Mobile* de Mihaela Stănculescu. Concepută în original pentru șapte clarinețti, *Povestea unei aripi* de George Balint a apărut și ea, în concertul de la Ateneu, în formula piesei pentru un singur instrument (în dialog cu sine însuși în versiunea clarinet-bandă magnetică), această aliniere inedită la o dimensiune camerală unitară evidențiind mai clar elemente comune, în același timp trăsături personale proprii autorilor.

În *Mobile* de Mihaela Stănculescu, etalarea unui spectru larg de efecte, situate între limitele elastice ale sunetului și mai ales în zonele brutale ale zgomotului, a servit ideii de evoluție de la materialul brut, înform, la încercări de articulare muzicală permanent perturbată, deformată. Sondarea posibilităților timbrale extrem de bogate ale contrabasului a reprezentat astfel suportul principal al ideaticii muzicale, construcția întregului fiind tributară acestei maniere de lucru.

Făcînd aluzie, în termeni moderni, la un gen și la o formă cu tradiție veche, *Passacaglia* de Ioan Dobrinescu a păstrat din model caracterul grav al temei principale, robustețea trăsăturilor de arcuș. Lucrarea a avut și aspectul unei fantezii, factura improvizatorică, de amplă cadență, înscriind-o într-o manieră declamatorie de cînt.

Sonata pentru flaut de Ana-Maria Avram s-a remarcat prin construcția arcuită cu reveniri tematice detectabile în final, ca un ecou al începutului, cuprinzînd în interior un discurs fărîmițat în celule repetate obsesiv, tensionat prin explozii nervoase de intensitate și prin joc de registre. O muzică în ansamblu sensibilă, de atmosferă.

Ultima lucrare din program a fost *Povestea unui aripi* de George Balint. Interiorizată ca expresie, concentrată în desfășurările concise ale clarinetților, ea a părut drept rezultat al interesului compozitorului pentru sintaxă, pentru edificarea și susținerea unei construcții polifonice compacte în care vocile au alcătuit un trunchi comun de sensuri muzicale.

Demne de remarcat au fost interpretările convingătoare ale instrumentiștilor Virgil Frâncu, Adriana Iliescu, Ovidiu Bădilă și Emanuel Oros, ce au contribuit la reliefarea celor mai semnificative trăsături componistice ale lucrărilor audiate.

Antigona ALEXANDRU

Cristina Stănescu, Lena și Andrei Vieru

Alături de stagiunea simfonică a filarmonicii bucureștene, mult revigorată în ultima vreme, stagiunea camerală a constituit și constituie — de mai bine de un deceniu și jumătate — o permanență valorică indubitabilă ; iar acest fapt îl datorăm, în importantă măsură inițiativei și aportului artistic al tinerei generații de muzicieni interpreți. Și tocmai în acest sens, două dintre manifestările lunii aprilie — recitalul pianistei Cristina Stănescu, din Craiova, susținut la Muzeul de artă al R. S. România, precum și cel pe care, la Ateneul Român, frații Lena și Andrei Vieru l-au dedicat sonatelor de pian ale lui Skriabin, s-au distins printr-o specială atractivitate în ceea ce privește alcătuirea programelor, vădind bunul gust al opțiunilor repertoriale, al conjugării acestora, al raportării lor față de nivelul disponibilităților intelectual-artistice ale interpretului.

Pianista Cristina Stănescu știe că nu dispune de alura unui interpret-virtuoz ; știe, însă, pe de altă parte, că se poate bizui pe o bună educație pianistică, pe o gîndire muzicală scrupulos orientată și diversificată stilistic. Căci interpreta dispune de mijloace, în primul rînd intelectual-muzicale, de a se apropia eficient de creații atît de diferite cum sînt „*Variațiile în la major*" de Mozart, cele șapte *Nocturne* de Chopin, „*Colindele românești*" de Bartók sau *Sonata a II-a* de Prokofiev. Se poate afirma că interpreta dezvoltă o mobilizare interioară treptată, precaută ; judecînd după tipologia sunetului, se poate observa o aparentă indiferență timbrală, o anume placiditate interioară în ceea ce privește realizarea variațiilor de Mozart sau a unor nocturne de Chopin. Și totuși colindele de Bartók — pe de altă parte — apar construite cu real discernămînt timbral, în baza unui auz interior operativ nu numai în sfera culorii sonore, dar și armonic. Cristina Stănescu nu este pianista

Scanned with OKEN Scanner

unui mare spectacol instrumental; efuziunile lirice sînt discrete dar autentice. Există, în mod cert, un joc abil regizat al minții, joc pe care interpreta îl stăpînește în baza unui remarcabil echilibru interior, chiar dacă, personal consider că, asupra sonatei de Prokofiev, asupra construcției acesteia, se mai poate medita în continuare.

În sensul valorii programului, în importantă măsură, trebuie apreciat și recitalul conținînd sonate de Skriabin, susținut de pianiștii Lena și Andrei Vieru la Ateneul Român. În pianistica noastră o asemenea manifestare închinată integral creației compozitorului rus este fără precedent. Trebuie, de asemenea, observat că, în peisajul postromantic al sfîrșitului de secol XIX și al începutului de secol XX, atît creația lui Skriabin cît și, implicit, pianistica pe care o dezvoltă această personalitate a culturii ruse, constituie un caz cu totul aparte, de o problematică complexă atît în planul muzical poetic și filozofic cît și în acela al aspectelor de strict meșteșug pianistic. Lumea muzicii lui Skriabin — în cazul în care se dorește o temeinică pătrundere a acesteia — se lasă greu cucerită și îi solicită plenar atît pe interpret cît și pe ascultătorul atent. Elementele specifice ale acestei creații nu rezidă doar în aspectul prolix al armoniei ce ajunge, după Wagner, să pulverizeze, literalmente, sistemul tonal; nu numai în aspectul de subtilă timbrare, în corelarea planurilor polifonicoarmonice și coloristic melodice ale discursului muzical; marea cucerire vis-à-vis de muzica lui Skriabin o reprezintă pătrunderea și înțelegerea acelei iluminări spirituale lăuntrice ce determină cursul evenimentelor discursului muzical, de la viziunea înseninată asupra naturii, la angoasa tragică.

Este îmbucurător de observat faptul că Andrei Vieru se angajează treptat pe linia unei prospectări a marilor momente ale pianisticii europene. După realizarea remarcabilă a *„Variațiunilor Goldberg"* de Bach, abordarea plenară a pianisticii lui Skriabin nu poate fi decît salutară și simptomatică pentru drumul pe care și-l alege acest tînăr muzician; există, în demersul său pianistic, o vigoare constructivă ce pornește din temeiul unei apropieri intelectual-artistice de opus-ul prezentat. Pe deasupra caracterului doar aparent liber, quasi improvizatoric, Andrei Vieru înțelege resorturile constructive lăuntrice, rigoarea formei, subtila interdependență a secțiunilor, determinarea în plan spiritual a funcționalității acestora; cu totul impresionantă a apărut timbrarea atît sonoră cît și cea spirituală a celei de-a *9-a sonate*, aspect împlinit în baza unei pianistici mature, bine coordonate.

Îmbucurător de constatat este și faptul că — deși nu posedă încă un autocontrol interior la fel de ferm — Lena Vieru dezvoltă, cu această ocazie, o generozitate, în plan expresiv, pe care nu am cunoscut-o altădată, o generozitate de deschidere spirituală cu totul compatibilă cu lumea muzicii lui Skriabin; iar aceasta cu toate că viziunea înseninată a naturii, în *Sonata a 10-a*, apărea prea pozitiv concretizată sonor.

Trebuie apreciat că acest prim moment — prezentarea a șapte sonate din opera lui Skriabin, a constituit o reușită entuziasmantă atît pentru școala noastră pianistică, pentru interpreți ei înșiși, cît și pentru viața noastră de concert. Este de urmărit, în desfășurarea celorlalte sonate, realizarea unei viziuni timbrale mai divers colorate chiar dacă limitele valențelor de această marcă ale impresionismului muzical nu sînt de sugerat decît poate parțial în această muzică. Și, poate, ar fi de dorit ca cei doi interpreți să se asculte reciproc și chiar să colaboreze la realizarea propriilor momente ale ciclului, un veritabil eveniment în viața noastră de concert.

Dumitru AVAKIAN

STROFE PENTRU NATURĂ

Spectacol studențesc de muzică și poezie românească

Viața artistică atestă o puternică și eficientă întrepătrundere a poeziei în substanța concertelor muzicale. Peste tot în orașele țării, spectacolele de muzică și poezie se bucură de unică audiență în masa iubitorilor de artă. Actori de mare forță, Valeria Seciu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Ion Caramitru, s-au aliat muzicienilor și marea poezie a lumii și a țării de la Petrarca și Shakespeare la Eminescu și Blaga ajută la crearea „atmosferei" necesare înțelegerii capodoperelor istoriei muzicii, de la creațiile lui Machault la cele ale lui Enescu.

Prin emoționante spectacole de muzică și poezie multe dintre instituțiile muzicale ale țării au „etitorit" nu numai importante acte de cultură, dar au izbîndit să aducă spre muzică importante contingente de auditori.

Sub emblema interferării muzicii și poeziei s-a desfășurat și concertul-spectacol de lieduri și versuri de compozitori și poeți români susținut de studenți ai clasei de canto ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu" în cadrul Festivalului național „Cîntarea României". Cu imensa sa experiență scenică și pedagogică, profesoara Arta Florescu a realizat un scenariu de vibrație căruia i-a imprimat cu minime, dar adînc expresive mijloace regizorale, cursivitate, ritm, putere de expresie artistică.

Selectînd marea poezie românească și serialul de miniaturi muzicale vocale pe care compozitorii noștri l-au dedicat frumuseților naturii, profesoara Arta Florescu a „legat" sub genericul „Strofe pentru natură" un șirag de versuri și poeme muzicale ce vorbesc despre adînca dragoste a oamenilor acestui pămînt pentru mediul înconjurător, puterile pe care le-au dobîndit în veacuri iubind natura, folosind-o cu rațională în spiritul unor mari idealuri umanitare.

Gîndit pentru un concert-spectacol menit să pună în valoare totalitatea forțelor studențești, scenariul Artei Florescu izbutește să reliefeze forțele ansamblului, dar în același timp să evidențieze personalitatea și trăsăturile distinctive ale fiecărui interpret.

Versuri de Mihai Eminescu, George Bacovia, Ion Minulescu, Nicolae Labiș, Mihai Beniuc, Marcel Breslașu, Marin Sorescu, creații muzicale ale lui Gh. Dima, Marțian Negrea, Mihail Jora, Tudor Ciortea, Pascal Bentoiu, Anatol Vieru, Aurel Stroe, Diamandi Gheciu, Felicia Donceanu, Mansi Barberis, Carmen Petra-Basacopol au constituit „coloanele" unui concert-spectacol sudat, suculent, fără umbră, continuu antrenant, capabil să atragă interesul celor mai diferite categorii de auditori. Abilitatea profesoarei și regizoarei (primul act regizoral semnat de Arta Florescu denotă un talent ce trebuie, cred, imediat, „exploatat" de una din marile scene lirice ale țării) a estompat diferențierile și în fluviul muzicii și poeziei am regăsit, în date esențiale, valorile muzicale ale studenților: coloratura plină de forță a Gladiolei Nițulescu, puterea de expresie a sopranei lirice Anca Hertea, fermecătorul timbru și precizia intonației Cristinei Iordăchescu, largul diapazon expresiv al Mioarei Manea-Barnea, ardența, vibrația, formidabila căldură a vocii și prezenței Angelei Burlacu — indiscutabil marele talent actual al clasei Arta Florescu.

Două voci bărbătești din afara clasei Artei Florescu, tenorul Alexandru Badea și basul Mihai Lamatic, cu un glas generos, timbru plăcut dar încă cu dificultăți în dicție și-au unit eforturile pentru

Scanned with OKEN Scanner

succesul unui spectacol care ar putea „trece" cu ușurință la Ateneu sau pe oricare scenă muzicală a țării drept un emoționant și vibrant moment de autentică artă românească.

Cîntăreți de talent, studenții clasei de canto s-au dovedit pe parcursul concertului și recitatori aplicați, oameni de cultură capabili să pătrundă și în adîncurile rostirii poetice.

În sfîrșit, un cuvînt pentru înalta profesionalitate a pianistei Doina Micu, experimentata și dăruita acompaniatoare a tinerelor talente ce se pregătesc în clasele de canto ale primului Conservator al țării.

Iosif SAVA

Recitaluri vocal-instrumentale ale studenților Conservatorului „C. Porumbescu"

Recitalurile susținute la 4 și 12 aprilie 1987, în sala Ateneului, de un grup de 40 de studenți ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu" (dintre care 21 soliști și 19 angrenați în diferite formații camerale de cvartet și cvintet), selecționați dintre vîrfurile diferitelor clase instrumentale și vocale, au ilustrat în chip elocvent competența și dăruirea cu care se exercită munca de îndrumare din partea corpului didactic al instituției bucureștene de învățămînt muzical superior. Mulți dintre studenții care s-au manifestat cu acest prilej erau bine cunoscuți membrilor Colegiului criticilor muzicali din A.T.M., ca urmare a participării lor la diferitele ediții ale festivalului „Tinere talente" de la Rîmnicu Vîlcea, ale galelor de tineri concertiști organizate în mai multe centre ale țării. Excelentele lor evoluții cu toate aceste prilejuri au fost din plin confirmate și la cele două recitaluri recenzate, unde s-au situat pe primul plan al interesului artistic. Studenții în cauză au fost violoniștii Gabriel Croitoru (în *Fantezia* de Sarasate pe motive din *Carmen*), Luminița Petre-Rogacev (în *Sonata a III-a* de Ysaye) și Nicolae Vasilescu (în *Variațiunile* de Ernst pe tema ariei *Letzte Rose* din opera *Martha*), cu toții stăpîni deplini pe o tehnică de mare virtuozitate, îmbinată cu un atașant simț al coloritului, apoi violoncelistul Carol Huros (într-o execuție plină de brio a dificilului *Pezzo capriccioso* de Ceaikovski), fagotistul Romeo Domuncu (de o captivantă subtilitate timbrală în partea I a *Concertului* de Jiři Pauer), cornistul Remus Cozma (da o mare abilitate în rezolvarea pretențioaselor probleme ridicate de *Villanella* de Dukas), flautistul Mihai Maxim (trecînd cu succes prin toate registrele instrumentului în cele *Opt miniaturi* de Hindemith), soprana Simina Ivan (excelentă ca sensibilitate, frazare, dicțiune, omogenitate a glasului, siguranță a registrului acut în liedul *Salcia* de Rogalski și în celebra *Gavotă* din opera *Manon* de Massenet), mezzo-soprana Ruxandra Donose (spirituală în aria lui Spiridon din *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu și stăpînă deplină pe tehnica ornamentațiilor rossiniene în marea arie din *Semiramida*). Pianista Olga Bolocan, deasemeni fostă participantă la galele amintite, a fost corectă în *Mefisto-Vals* de Liszt și în *Bourrée* de Enescu, fără a conferi însă acestor piese, mai ales celei dintîi, arderea temperamentală pe care o implică.

Am avut, cu același prilej, și revelația unor alte talente remarcabile, a căror evoluție viitoare se cuvine a fi urmărită cu toată atenția. Printre ele, cu deosebire, i-am remarcat pe violonceliștii Valentin Popovici (pentru sonoritatea intensă, dar și cantabilitatea imprimate inspiratei *Serenade* de Alexandru Pașcanu, după care *Dansul diavolului verde* de Cassado i-a prilejuit o veritabilă demonstrație de virtuozitate, cu salturi intervalice, glissandi etc.) și Radu Nagy (menținînd cu consecvență rigoarea stilului baroc în *Sonata* de Francoeur), pe violistul Teodor Coman (dezinvolt în parcurgerea complexelor obstacole ridicate de partitura *Piesei de concert* de Enescu), clarinetistul Emanuel Oros (excelent în muzica contemporană, mai ales în *Sonata* de Olah, cu schimbările instantanee de ambianțe), contrabasistul Săndel Smărăndescu (evocînd parfumul oriental „à la Anton Pann" în *Cîntec vechi* de Paul Constantinescu, pentru a se „juca" apoi cu cele mai complicate procedee tehnice în *Variațiunile* pe tema *Nel cor non più mi sento* de Bottesini), oboistul Valentin Cucu, (posesor al unui sunet cultivat, penetrant, în *Sonata* de Toduță).

Dintre lucrările dedicate unor formații, *Cvintetul pentru pian și coarde, în mi bemol major* de Schumann a beneficiat de un cînt cameral curat, în care pianista (Dana Ciocîrlie) s-a abținut să domine ansamblul — în ciuda scriiturii semi-concertante a părții sale —, fără a sărăci *Cvintetul* de plenitudinea sonoră necesară. A secondat-o cu succes cvartetul de coarde alcătuit din Adrian Stanciu, Virgil Zvorișteanu, Teodor Coman, Teodor Iancu. Un alt cvartet de coarde, compus din Gabriel Croitoru, Ioana Craiter, Lucian Moraru, Ovidiu Marinescu, a parcurs partea I din *Cvartetul nr. 12 în la major („al negrilor")* de Dvořák, subliniindu-i limbajul cizelat, elegant și coloritul specific al invenției melodice și ritmice. Cvintetul de suflători care a reunit pe studenții Otilia Panaitescu (flaut), Marius Ciulică (oboi), Florin Greluș (clarinet), Alexandru Paraschiv (corn) și Paul Ionescu (fagot), s-a vădit deplin omogenizat în paginile lirice, nostalgice, cu neașteptate poante de umor din *Summer Music* de Barber. În fine, un alt cvintet de suflători, dar de alămuri — reunind pe Cristian Diaconescu (trompeta I), Ovidiu Ursu (trompeta II), Remus Cosma (corn), Radu Guți (trombon) și Konrad Bürger (tubă) — a adus o notă pitorească prin efectele ritmic sincopate din *Ragtime* de Turpin, evocînd acest stil de muzică populară americană premergător jazzului.

Edgar ELIAN

RÎMNICU VÎLCEA

„Tinere talente" ediția a IX-a

Însuși genericul „Tinere talente" dezvăluie particularitățile acestei reuniuni muzicale găzduite de Rîmnicu Vîlcea. În contextul manifestărilor de acest fel, inițiate sub diferite forme în întreaga țară — (să menționăm spre pildă Concursul „Gh. Dima" de la Cluj-Napoca sau „Galele tinerilor concertiști") cea vîlceană se remarcă prin modalitatea sa proprie de a propune publicului un panoramic al talentelor în curs de afirmare, reprezentînd nuanțat ideea de tinerețe a măiestriei interpretative, de la copilărie și pînă în zorii maturității. Nimic mai firesc în această idee care forțează în potențialul artistic al actualității, refuzînd totodată spectacolul convențional al unor „copii minune", în favoarea unor cariere cu viitor. La Rîmnicu Vîlcea vin tineri observați și aleși într-un răstimp cu repere imediate în viața școlară, liceală și universitară, de către critici, oferindu-li-se privilegiul unei demonstrații concludente pe parcursul procesului lor de evoluție.

Scanned with OKEN Scanner

De-a lungul istoriei sale, această manifestare — aflată acum la cea de a IX-a ediție, în 24—26 aprilie — a deschis multe drumuri către podium unor talente devenite treptat certitudini în viața noastră muzicală. Colegiul criticilor muzicali (A.T.M.) primește un generos sprijin în acțiunea sa de orientare a programelor și materializarea fiecărei ediții din partea forurilor vîlcene : Comitetul județean U.T.C., Consiliul județean al organizației pionierilor, Inspectoratul școlar, Societatea „Prietenii muzicii și teatrului", creîndu-se astfel în frumosul oraș de pe meleagurile Oltului un eveniment de certă unicitate cu valoare tonifiantă pentru viitorul artei noastre muzicale, demn de a se înscrie în șirul manifestărilor Festivalului Național „Cîntarea României". Fără a fi dotată cu premii și fără a avea statut de concurs, defilarea de „Tinere talente" nu este lipsită de atmosfera unei competiții. De ce ? Pentru că perindarea pe podium a interpreților este supusă comparației, verifică realizări anterioare și sisteme de pedagogie muzicală ce preced aceste apariții și, finalmente, recomandă atenției publicului și criticii muzicale nume noi.

Cea mai diversă reprezentare a fost neîndoios a pianiștilor, de la cei aflați încă în lumea copilăriei pînă la elevi de liceu și studenți. La reperul începuturilor candide consemnăm astfel pe Radu Baston (cl. I, Rm. Vîlcea), urmat apoi de abordări sensibile ale literaturii destinate copiilor — Petruț Constantinescu (cl. a V-a, Rm. Vîlcea) sau de demersuri în care apar primele confruntări cu marele repertoriu. Este vorba de Mirabela Dina (cl. a V-a, Craiova), o curajoasă tălmăcitoare a fulgurantelor imagini din *Papillons* de Schumann și, mai ales, de Gabriel Alexandru Teclu (cl. a V-a, București), surprinzător lector al ciclului de *„Piese pentru Analiberа"* de Dallapiccola, cu arcuri de concentrare ce depășesc mult vîrsta interpretului. Ceilalți pianiști au adus, nuanțat, contribuții repertoriale care susțin interesul pentru lucrări de ridicată valoare componistică : *Variațiunile pe o temă de Paganini* caiet I de Brahms, redate cu o lucidă gîndire a construcției de către Oxana Corjos, *Sonata op.* 42 (p. I) de Schubert, dezvăluind o delicată sensibilitate romantică în versiunea Monicăi Răgușitu *Joujoux pour Ma Dame* de M. Jora, spiritual conturate imaginistic de către Cristina Mureșan, *Toccata* de Prokofiev, dezinvolt condusă de o tehnică bine stăpînită la Bogdan Pavlică. Nivelul acestor elevi, aflați în clasele liceale superioare, confirmă situarea școlii românești pe linia pretențiilor maxime cu care ne-am obișnuit. Poate că, uneori, șansele demonstrației au fost diminuate de opțiuni repertoriale mai puțin convingătoare, în relația cu posibilitățile interpreților, ceea ce ne-a făcut să primim parțial tălmăcirea unor lucrări de Liszt — Cristina Bugo în *Rapsodia spaniolă*, Luiza Borac (studentă la Conservatorul bucureștean) în *Vînătoarea sălbatică* — sau Tatiana Rădoi în *Vîrtelnița de* Rodica Sutzu, Patricia Chebeleu în *Fantezia în fa minor* de Chopin. Oricum, întîlnirea vîlceană a fost, conform tradiției sale, un autentic colocviu competițional al tinerilor pianiști.

Ca importanță și calitate a participărilor, vioara a figurat printre instrumentele favorite ale acestei ediții, prilejuind momente remarcabile. Este cazul substanței interpretative pe care s-a clădit capodopera enesciană *Impresii din copilărie* în versiunea Giorgianei Ciobanu (București), ca și a abordării incisive, personale, a muzicii lui Stravinski (Suita italiană) de către Dinu Bilciurescu (București). O notă aparte aduce, prin stăpînirea temperamentală, și Corina Belcea (cl. a V-a, Timișoara) în *Dansurile românești* de Béla Bartók. La un etaj mai egal valoric, corespunzător exigențelor repertoriului liceal, s-a situat apoi un alt grup de violoniști, cu însușiri care își merită consemnarea în aceste note de spectator — Ana Maria Deveselu în *Sonata în sol major* de Mozart, Mihail Ghiga în *Sonata op. 12 nr. 1* de Beethoven, Mirela Pița în *Marele duo* de Schubert, toți elevi bucureșteni. Și aici unele orientări repertoriale nu au pledat întru-totul pentru interpreți, fie prin exces sentimental — *Serenada* de M. Chiriac redată de Laurențiu Ganță (Rm. Vîlcea) —, fie din cauza relației stilistice — *Sonata op. 12* de Paganini prezentată de Elisabeta Herțeg (Baia Mare).

După dialogul vioară — pian, în programul festivalului au urmat, uneori cu aspect exotic, și alte instrumente. Ca pete de culoare am reține duo-ul de nai al surorilor Dalila și Octavia Cernătescu (Rm. Vîlcea) sau desfășurarea virtuozistică a unei transcripții pentru xilofon a *Melodiilor lăutărești* de Sarasate — Valentin Casap (Timișoara). Cu cîte o participare, instrumentele de suflat s-au situat printre prezențele consemnabile (Anton Pandelescu cu *Sonata pentru flaut* de Poulenc) sau mai puțin interesante (Simona Aleca — oboi, Sorin Oancea — clarinet), unde studiul nu a depășit cadrul școlar. În fine, o însemnare aparte și pentru unicul violoncelist al programului, Andrei Kivu, sensibil și înclinat spre confesiune lirică în *Aria* de Doru Popovici.

Zilele muzicale vîlcene sînt dedicate paginilor camerale ceea ce, cu rare excepții, s-a simțit în majoritatea lucrărilor alese, chiar dacă formațiile au fost destul de puține. În afara duourilor, reținem doar un trio bucureștean și un cvartet de coarde clujan, ambele preluate din rîndul studenților de conservator. Preferințele de spectator merg mai degrabă spre cvartet (Jenö Koppandi, Marian Tănău, Cecilia Iștan, András Kovats) care s-a dovedit mai echilibrat în jocul vocilor partiturii mozartiene ; trioul din București a avut în schimb avantajul unor replici individuale mai conturate, în muzica lui Beethoven (Virgil Zvorișteanu, Teodor Iancu și pianista Dana-Simona Ciocîrlie). Tot în ce privește spiritul cameral al manifestării notăm colaborările pianistice care au asigurat acompaniamentele reflectînd lucrul de clasă (Viorica Boerescu, Mioara Pandele, Doina Olteteanu, Edith Bálogh, Mariana Sinmărtinean, Robert Stupak) sau chiar o preocupare muzicală ce sporește calitatea dialogului cu partenerii (în special Adrian Tomescu, Ileana Busuioc, dar și mai tinerii Luiza Borac sau Bogdan Pavlică).

Actuala ediție a „Tinerelor talente se profilează ca o manifestare ce accede la maturitate, începînd să aibă o tradiție recepționată ca atare de public și critică. Un deceniu înseamnă mult pentru dinamica afirmării talentelor și acum, în fața ediției jubiliare din 1988, putem aprecia că festivalul vîlcean și-a adus contribuția la bunul mers al vieții noastre muzicale. Este adevărat, inițiativa și păstrarea nivelului exigențelor au reprezentat condiția esențială a prestigiului cucerit etapă cu etapă, dovedind că o colaborare de fond dintre interpreți și critici poate asigura calitatea necesară și dorită pentru ca traseul ascensiunii să fie semnul distinctiv.

Grigore CONSTANTINESCU

DE PESTE HOTARE

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

Un nou premiu internațional de compoziție pentru tînărul compozitor Adrian Pop. În cadrul Concursului Internațional de Creație Corală de la Trento/Italia, Adrian Pop este pentru a treia oară promovat pe primele locuri. După ce în 1982 a obținut la Trento premiul al III-lea și premiul orașului pentru cea mai bună lucrare străină, după ce în 1984 obține trei mențiuni, la ediția 1986 a Concursului Adrian Pop a fost distins cu premiul al II-lea pentru o lucrare corală pe text italian. Specifică și unică este formula de competiție a acestei manifestări muzicale : se întrec în concurs lucrări corale ce, obligatoriu, prelucrează melodii populare din regiunea Trentino. La ediția 1986 au participat peste 200 de partituri.

*

La ediția 1986 a Concursului internațional de canto GIACCOMO PUCCINI ce a avut loc în luna noiembrie la Lucca, în Italia, au concurat pentru cele trei premii, 59 de candidate dintre care 44 de soprane. S-au prezentat cîntărețe din S.U.A., Canada, Coreea, Japonia, Costa-Rica, R.D. Germană, Bulgaria, România... Premiul I nu s-a acordat. Premiul al II-lea s-a împărțit între Veséla Zlateva (Bulgaria) și Catherinne Rotrich (Italia), iar Premiul al III-lea a fost, de asemenea, împărțit între sopranele Antonia Braun (S.U.A.) și Elena Andrieș (România).

Elena Andrieș, absolventă în 1980 a Conservatorului G. Dima din Cluj-Napoca este, din același an, solistă a operei Române din același oraș. În cei șapte ani care au trecut de la debut, repertoriul tinerei soprane s-a îmbogățit cu roluri de anvergură, în majoritatea lor de mare forță dramatică și rezistență vocală. Primul personaj întruchipat de Elena Andrieș pe scena Operei clujene a fost Santuzza din Cavalleria Rusticana de Mascagni. Au urmat citeva partituri mozartiene, operele *Nunta lui Figaro*, *Don Giovanni* și *Cosi fan tutte* apoi Margareta din *Faust* de Gounod, Mimi din *Boema* de Puccini, Michaela din *Carmen* de Bizet, Elisabeta din *Don Carlos* de Verdi. În această stagiune Elena Andrieș debutează în patru dificile roluri din *Tosca* de Puccini, *Paiațe* de Leoncavallo, *Bal mascat* de Verdi și din opereta *Voievodul țiganilor* de Johann Strauss.

Frumosul succes obținut de tînăra cîntăreață la concursul internațional amintit certifică definitiv rezultatele unei munci tenace în care pasiunea s-a împletit mereu cu o necruțătoare atitudine de autoexigență. În cadrul celor trei etape ale concursului — primele două cu acompaniament de pian, ultima desfășurată în fața marii orchestre de operă — Elena Andrieș a prezentat patru dificile arii din operele lui Puccini : *Tosca*, *Madame Butterfly* și *Manon Lescaut*. Un juriu internațional al cărui președinte a fost muzicianul Marcello Abbado, fratele celebrului dirijor de operă Claudio Abbado, considerat urmaș al marelui Toscanini, n-a pregetat în a recunoaște și recompensa talentul și munca acestei tinere concurente.

*

Citâm din „Sovietskaia Muzika" nr. 1, ianuarie 1987, pag. 83, Moscova :

„De mai mulți ani, renumitul muzicolog român Viorel Cosma susține în Sala Studio a Ateneului Român (Filarmonica din București) un ciclu de concerte comentate — rod al căutărilor sale îndelungate. Aceste programe conțin lucrări de compozitori străini, bazate pe elemente ale folclorului național. Au răsunat deja opusuri camerale, corale, simfonice de compozitori francezi, cehi, unguri germani, austrieci, sovietici. Alături de corifei, precum Bartók, în programele ciclului au figurat : cehul V. Hlaváč, R. Wagner-Regeny din R.D.G., francezul G. Vulliard și ungurul C. Chovan, ale cărui *Dansuri pentru pian* la patru mîini au fost orchestrate în anul 1906 de către E. Caudella. O serie de lucrări au fost găsite în muzee, arhive, în biblioteci sau în colecții particulare, altele au apărut ca rezultat al colaborării creatoare dintre eruditul muzicolog și clasicul muzicii bulgare Pancio Vladigherov, și de asemenea al conlucrării cu C. Bresgen, F. Koringer, K. Haidmayer și Th. Berger din Austria, P. Arma din Franța, J. Absil din Belgia. În jur de 80 de lucrări au fost interpretate pînă acum în primă audiție. Uniunea Sovietică a fost reprezentată, în ciclul comentat de către Viorel Cosma, de compozitorii Z. Tkaci din R. S. S. Moldovenească (Suita *„Povestiri amuzante"* pentru clarinet și orchestră de coarde, *Sonata pentru violă și pian* — in memoriam D. Șostakovici) și M. Weinberg *(Rapsodia moldovenească"* pentru vioară și pian). Viorel Cosma susține aceste comunicări, cu o tematică selectivă, în afara granițelor țării sale" (Efim Tkaci).

Cristina SÂRBU

Samuel Baud-Bovy

Samuel Baud-Bovy, muzicolog, profesor universitar, dirijor de orchestră, remarcabil specialist în literatura și folclorul grec, ne-a părăsit, într-o geroasă zi a lui decembrie 1986, lăsînd în urma lui durerea celor care l-au cunoscut și un gol imens în domeniul literaturii și muzicologiei.

Născut la 27 noiembrie 1906, la Geneva, a urmat studii muzicale în Elveția, Austria și Franța (vioara

Scanned with OKEN Scanner

cu Fernand Closset, dirijatul și istoria muzicii cu Adler, compoziția cu Dukas, dirijatul cu Weingartner și Scherchen, luîndu-și doctoratul în litere la Geneva. După strălucite studii de muzică sacră și folclor, în Grecia (1929—1931), țara de naștere a tatălui său, Daniel Baud-Bovy, cunoscut elenist, se întoarce definitiv în Elveția. Aici, ocupă postul de profesor la Conservatorul din Geneva, apoi de director de studii (1931—1942) și profesor de literatura modernă greacă, la Universitatea din același oraș (1958). Sarcini importante i se încredințează : Director al Societății de muzică sacră, Președinte al Societății muzicienilor din Elveția (1955—1960), apoi al Societății internaționale de educație muzicală (1961—1963). Pentru merite deosebite obține premiul orașului Geneva (1975), iar în 1977 devine membru în Comitetul executiv al Consiliului internațional de Folclor. Ca director al Conservatorului din Geneva, Baud-Bovy propune noi îmbunătățiri în programa de studii. Pornind de la convingerea că muzica „este o lege morală", el militează pentru introducerea unei catedre de Muzicologie, la Universitate și pentru dezvoltarea învățămîntului muzical în toate instituțiile școlare. Merite deosebite și-a cîștigat acest mare muzician-savant în culegerea și studiul muzicii orale grecești, pentru care ne-a lăsat lucrări elaborate cu un înalt spirit științific, după o metodă riguroasă. Printre contribuțiile sale științifice remarcăm : studiile despre balada medievală, legătura textului poetic cu melodia populară, originea unor tipuri de vers cîntat, studii și antologie despre folclorul din Creta, Dodecanez, Epir și Pont. Interesante studii a publicat despre „Echivalențe metrice în muzica vocală greacă și modernă", precum și valoroase contribuții de muzicologie : Sur le „Golgotha" de Frank Martin (1950) „Les chansons populaires grecques harmonisées par Maurice Ravel" (1955), „Rameau, Voltaire et Rousseau" 1976) etc.

Relațiile de prietenie și colaborare cu Const. Brăiloiu (1943—1958), cu semnatara acestor rînduri (1959—1987), gestul de prietenie față de țara noastră, prin aducerea personală a manuscrisului „Vie musicale d'un village — Drăguș-Roumanie" și editarea postumă a acestuia (împreună cu Gilbert Rouget), în semn de omagiu pentru muzicianul român, sînt mărturii evidente. De asemenea, Baud-Bovy avea o bună prețuire pentru folclorul aromânilor din Grecia pe care îl însera în lucrările sale, de cîte ori se ivea prilejul. Mai mult, într-o convorbire de acum 7 ani, îmi mărturisea că îndreptarea lui, cu predilecție, spre muzica folclorică a Greciei, se datorește și insistențelor lui Brăiloiu, pe care, citim într-o scrisoare (din 26 ianuarie 1952), îl invită la o investigație model, împreună cu specialiștii tineri din Grecia, cercetare susținută de UNESCO.

Aducem aici omagiu de recunoștință acestui savant cu o vastă pregătire literară (specialist de referință în lucrările lui Rousseau) și muzicală, de o modestie exemplară dar exigent și conștiincios în tot ce întreprindea, totdeauna binevoitor și senin — parcă împăcat cu sine însuși — înțelegător în contactul cu tineretul și cu semenii săi.

Știința literară și muzicală a pierdut un savant greu de înlocuit, omenirea a pierdut un om adevărat...

Prof. Emilia COMIȘEL

Scanned with OKEN Scanner

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

IRINA ODĂGESCU

PORTRAIT

Cristina SÂRBU

Irina Odăgescu (1937) fait partie d'une brillante génération de compositeurs dont nous citons entre tant d'autres Mihai Moldovan, Liviu Glodeanu, George Draga, Nicolae Brînduș, Corneliu Dan Georgescu, Octavian Nemescu, Vasile Spătărelu, Anton Zeman, Corneliu Cesar etc. Sa personnalité se distingue par deux traits prégnants et, apparemment contradictoires : d'une part, une expressivité vigoureuse, massive, puissante, manifestée en sollicitant d'amples ensembles symphoniques où les vents et la percussion sont de toute importance, et, d'autre part, une manière de s'exprimer complètement différente qui alterne avec la précédente, caractérisée par des sonorités dispersées, une écriture large, une grande économie de moyens mais avec d'originales et ingénieuses solutions d'émission sonore (j'envisage surtout ses œuvres vocales) qui prêtent à la composition une force de communication remarquable, très apte à suggérer tout une gamme de sentiments et d'états psychiques. Ce sont les deux „visages" d'Irina Odăgescu, ses deux „faces", qu'elle combine d'une façon personnelle, assurant ainsi aux pages qu'elle signe une valeur unanimement reconnue pour son authenticité. Cette reconnaissance lui est venue sur le plan national — à maintes reprises lauréate du Festival National *Cîntarea României* et, maintes fois encore, ses ouvrages ont été distingués des prix de l'Union des Compositeurs — aussi bien qu'international („médaille d'argent" du Concours de musique polyphonique d'Ibague/Colombie, 1981, pour *Ballade* pour chœur de voix de femmes, sur des vers de Ion Melinte et „diplôme et médaille" du Concours international de composition *Viotti-Valsesia*/Italie, 1982, pour la *Sonate pour violon et piano*). Ce sont des consécrations confirmant d'innombrables succès de public, en son pays comme à l'étranger, lorsque ses œuvres y sont présentées (Autriche, France, Allemagne de l'Ouest, Allemagne de l'Est, Italie, Pologne, Espagne, URSS etc.). Dans les concours autant que dans les chroniques de concerts on apprécie sa technique de composition solide, sa pensée mélodique modale aux amples déploiements polyphoniques

Scanned with OKEN Scanner

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

IRINA ODĂGESCU

PORTRAIT

Cristina SÂRBU

Irina Odăgescu (1937) fait partie d'une brillante génération de compositeurs dont nous citons entre tant d'autres Mihai Moldovan, Liviu Glodeanu, George Draga, Nicolae Brînduş, Corneliu Dan Georgescu, Octavian Nemescu, Vasile Spătărelu, Anton Zeman, Corneliu Cesar etc. Sa personnalité se distingue par deux traits prégnants et, apparemment contradictoires : d'une part, une expressivité vigoureuse, massive, puissante, manifestée en sollicitant d'amples ensembles symphoniques où les vents et la percussion sont de toute importance, et, d'autre part, une manière de s'exprimer complètement différente qui alterne avec la précédente, caractérisée par des sonorités dispersées, une écriture large, une grande économie de moyens mais avec d'originales et ingénieuses solutions d'émission sonore (j'envisage surtout ses œuvres vocales) qui prêtent à la composition une force de communication remarquable, très apte à suggérer tout une gamme de sentiments et d'états psychiques. Ce sont les deux „visages" d'Irina Odăgescu, ses deux „faces", qu'elle combine d'une façon personnelle, assurant ainsi aux pages qu'elle signe une valeur unanimement reconnue pour son authenticité. Cette reconnaissance lui est venue sur le plan national — à maintes reprises lauréate du Festival National *Cîntarea României* et, maintes fois encore, ses ouvrages ont été distingués des prix de l'Union des Compositeurs — aussi bien qu'international („médaille d'argent" du Concours de musique polyphonique d'Ibague/Colombie, 1981, pour *Ballade* pour chœur de voix de femmes, sur des vers de Ion Melinte et „diplôme et médaille" du Concours international de composition *Viotti-Valsesia*/Italie, 1982, pour la *Sonate pour violon et piano).* Ce sont des consécrations confirmant d'innombrables succès de public, en son pays comme à l'étranger, lorsque ses œuvres y sont présentées (Autriche, France, Allemagne de l'Ouest, Allemagne de l'Est, Italie, Pologne, Espagne, URSS etc.). Dans les concours autant que dans les chroniques de concerts on apprécie sa technique de composition solide, sa pensée mélodique modale aux amples déploiements polyphoniques

Scanned with OKEN Scanner

et harmoniques, son subtil savoir de l'orchestration, l'art de conduire les voix humaines, l'expression directe, spontanée, imbue de sincérité.

„Si j'envisage les choses rétrospectivement — avoue-t-elle — l'art de la composition m'a de toujours «appelée» pour ainsi dire. Je me suis mise à composer dès l'adolescence, emportée par une grande passion. Ce fut probablement la clef qui a ouvert les portes, mais aussi la raison qui m'a fait résister à toutes les difficultés qu'apporte la condition de *créateur* dans le domaine de la musique. La composition vous demande de résister. Que rien ne vous ébranle — ni les déboires, mais ni les... succès ! Il faut que vous vous teniez prêt pour une course fort longue au bout de laquelle le résultat n'est pas toujours celui que l'on attend. Seul celui qui aime vraiment son art résiste jusqu'au bout".

Cette „course" professionnelle a donc commencé pour Irina Odăgescu sur le bancs mêmes du Conservatoire „Ciprian Porumbescu" de Bucarest (1957—1963) où de grands noms de l'enseignement musical roumain l'ont guidée : I. D. Chirescu (théorie-solfèges), Paul Constantinescu et Alexandru Paşcanu (harmonie), Zeno Vancea et Myriam Marbé (contrepoint), Tudor Ciortea (formes musicales), Alfred Mendelsohn et Tiberiu Olah (composition), Anatol Vieru (orchestration), Vinicius Grefiens (déchiffrage), Emilia Comişel (folklore). Elle eut ensuite une double occasion de se perfectionner à l'étranger, aux cours de musique moderne de Darmstadt (Allemagne Fédérale, 1972 et 1976), avec Yannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Mauricio Kagel, Helmut Lachenmann.

Dans son activité de compositrice, elle a abordé presque tous les genres, depuis l'ample partition vocal-symphonique à la sonate pour instrument solo. Manque pour le moment encore de la substantielle liste de ses 59 opus, l'opéra, car de la scène lyrique elle ne s'est approchée jusqu'à présent que par des poèmes chorégraphiques. De toute façon, sur la liste évoquée se trouve des titres pour ainsi dire „de référence" car ils marquent quelques-unes de ses grandes réussites : *Chemarea pămîntului* /„L'appel de la terre"/ — 1985, oratorio pour chœur de voix mixtes, récitants et orchestre, sur des vers de Ion Crînguleanu ; *Passacaille* pour orchestre (1966) ; *Piscuri* /„Sommets"/ — 1970, poème symphonique ; *Improvizaţii dramatice* /„Improvisations dramatiques"/ — 1972, pour grand orchestre ; *Momente* /„Moments"/ — 1974, concertino pour orchestre à cordes ; *Bătălia cu facle* /„La bataille aux torches"/ — 1977, poème chorégraphique inspiré de la toile de même nom du peintre Theodor Aman ; *Cîntec înalt* /„Le haut chant"/ — 1983, poème chorégraphique ; *Cetatea de pămînt* /„Forteresse de terre"/ — 1985, composition vocale-symphonique pour récitant, trois ensembles choraux et orchestre, sur des vers de Petre Ghelmez ; *Sonate pour violon et piano* (1962), *Sonate pour alto seul* (1982) ; *Musique pour deux pianos et percussion* (1983) ; *Variations sur un thème populaire du Bihor*, pour piano (1961) ; *Oglindire* /„Reflets"/ — 1977, poème pour chœur a cappella sur des vers de Mariana Dumitrescu ; *De doi* /„De deux"/ — 1976, pour chœur de voix mixtes (12 voix) et percussion sur des vers populaires ; *Rugul plinii* /„Le bûcher du pain"/ — 1977, poème pour chœur de voix mixtes et percussion sur des vers de Ion Crînguleanu ; *Cîntînd plaiul Mioriţei* /„Tout en chantant les prés de l'agnelle"/ — 1977, poème choral pour voix de femmes et piano, sur des vers de Nic. Constantinescu ; *Numele patriei* /„Le nom de la patrie"/ — 1979, poème pour chœur a cappella sur des vers de Vasile Nicolescu ; *Pe nimb de vulturi* /„Aigles nimbés"/ — 1981, poème pour chœur a cappella sur des vers de Vasile Nicolescu ; *Rădăcini străbune* /„Racines ancestrales"/ — 1983, poème pour chœur de voix mixtes et percussion, sur des vers de Ion Crînguleanu ; *Aveţi grijă, oameni* /„Prenez-en soin, ô hommes"/ — 1986, madrigal pour chœur de voix d'hommes sur des vers de Magdalena Brăiloiu...

Pratiquant en parallèle l'analyse et la recherche musicologique, Irina Odăgescu est aussi présente dans les revues de spécialité par des études, analyses musicales, travaux didactiques.

„Ma musique témoigne — affirme-t-elle — d'une prédilection pour les genres musicaux instrumentaux-orchestraux, doublée néanmoins d'un constant retour à la musique chorale". En continuation, détachant ses principales idées directrices, Irina Odăgescu se réfère tour à tour à la primauté de l'*expression*, à la directe filiation de la création populaire, au principe de l'art „engagé", de l'art „de nos jours", à ses réticences à l'égard du spectaculaire strident de l'innovation „à tout prix". „En ce qui me concerne, je plaide pour une musique d'expression, nouvelle par sa teneur et forme, tirant sa sève des profondeurs de l'inépuisable trésor du chant populaire roumain...". „Aujourd'hui que les chemins de l'art sont si divers, que les modalités d'expression puisent leurs ressources à des domaines si variés et complexes, je pense que le plus important des facteurs ne serait le choix de tel ou tel moyen que dans la mesure où celui-là peut exprimer de manière convaincante le fond profondément humain, les sentiments et les expériences personnelles vécues dans le passé ou à l'heure même. Souvent, la complexité du langage musical contemporain présente, à côté du renouveau extrêmement précieux en principe, le danger d'une trop grande importance accordée aux moyens, envisagés comme but en soi ; cela peut mener à l'uniformisation de la composition et parfois à certain équivoque entre métier, rien que du métier, et talent, talent réel. Pour nous, je pense qu'il est important que nous fassions une musique vivante, jeune, qui exprime vraiment la structure psychique de notre peuple. Et dans ce sens, je souligne la signification particulière du folklore pour la création musicale roumaine ; n'oublions pas que là où le folklore n'existe plus, on l'importe d'ailleurs. Cela se fait couremment en Occident. Aussi, faut-il conclure que nous autres, Roumains, sommes et cette situation heureuse de ne pas avoir à importer du folklore parce nous en avons, abondamment. Le seul problème qui se pose est de l'utiliser efficacement !

Scanned with OKEN Scanner

Je considère que la musique de nos jours doit être active, répondre aux nécessités de l'époque que nous vivons, c'est-à-dire aux nécessités historiques et sociales ainsi qu'aux besoins spirituels de l'être humain. Ce n'est qu'à la seule condition de satisfaire à ces exigences que la musique actuelle peut confirmer sa valeur. Quant à moi, je ne vis pas avec l'obsession de tout le temps composer, d'ailleurs je ne peux même pas travailler tous les jours, non parce que je n'aurais pas le temps mais parce que ce n'est pas toujours nécessaire ! Je ne suis pas pour la quantité dans la création. Je préfère composer lorsque je sens que j'ai vraiment quelque chose à dire !".

Pour réaliser ce portrait d'Irina Odăgescu, j'ai choisi quelques partitions qui la définissent en propre et dont la sommaire présentation est censée concrétiser les principes théoriques tout-à-l'heure énoncés.

Je commencerai avec le poème chorégrafique „Le haut chant" *(Cîntec înalt)*, comprenant deux parties: „Chemări" II et „Piscuri" I. Je laisserai la compositrice elle-même nous expliquer ces titres et, implicitement, l'idée dont ils découlent, autant dire le support philosophique de la musique : „Les voyages, les excursions, quand ils ne sont pas d'agrément, sont bien des fois fatigants et même exténuants car la confrontation de l'homme avec la nature, la nécessité où il se voit mis de dépasser les difficultés et de se dépasser en permanence lui-même dans des conditions naturelles critiques, mènent assurement à un certain endurcissement psycho-physique qu'un homme de l'art ne saurait ne pas fructifier avec le temps au travers de la structure et de l'expression de ses œuvres, à travers son attitude envers ses semblables et même envers soi, enfin dans sa façon active de compléter son existence, dans l'élan qu'il se sent avoir pour les autres et pour lui-même, dans ses aspirations qui ne s'apauvrissent pas avec l'âge, dans sa nostalgie du beau. C'est tout cela, somme toute, que je considère un certain mode de vivre, un „appel" *(Chemări)* vers les „hauteurs", des hauteurs qui ne sont pas des sommets de montagne, mais des sommets spirituels, de ceux dont l'homme d'art doit être nanti ! Sous ses multiples formes, la vie se montre souvent à la mesure des idéaux du début, mais souvent aussi elle se montre dure, ennemie... L'ascension n'est jamais simple, les hommes se partagent en vaincus et victorieux... Pour chaque génération, les appels vers les sommets ont été plus nombreux que les accomplissements. Le „haut chant" *(Cîntec înalt)* de ces accomplissements sur lesquels se fonde la réalisation d'une génération, de toute une société, est le chant de ceux qui, par leur persévérance, leur force, leur foi dans l'idéal, montent vers les sommets, au nom de l'humanité !".

Etant donné qu'une analyse détaillée de *Piscuri* („Sommets") a déjà été publiée par le compositeur Dan Buciu dans le no. 8/1972 de MUZICA, je me bornerai donc à quelques remarques d'ensemble quant à la forme et teneur de l'œuvre. *Piscuri* est un scherzo en trois sections, contrastantes comme ambiance, mais réunies en un mouvement unique. La partition est datée 1970 et, ultérieurement, a été couplée à *Chemări* („Appels") au sein d'une formule finale, dénommée *Cîntec înalt* („Le haut chant"), daté 1983. Initialement, *Piscuri* avait été conçu en tant que poème symphonique autonome, le début d'une possible triade cyclique renfermant aussi „Improvisations dramatiques" et la cantate „Jour de lumière" *(Zi de lumină)*. *Piscuri* s'inscrit dans la sphère du thème de la lutte pour le progrès. Une multitude d'états psychiques, depuis la méditation et l'incertitude à la dramatique tension, ferme et active de la fin, trouve ses correspondances exactes dans les sonorités de la partition. Un contraste d'atmosphère — parfois même de style —, délibérément conçu, amène des chutes, des ruptures, des montées, des revenirs, qui réalisent une tension permanente, laissée en suspens jusque dans le final puisque selon la première vision de l'auteur tout ce mouvement devait se poursuivre pareil dans „Improvisations dramatiques", pour s'apaiser seulement au finale de la cantate „Jour de lumière" entrevue comme l'apogée de la triade. C'est pourquoi, une technique compositionnelle fort ressemblante et de subtils, mais persistans, liens émotionnels sont à retrouver dans les trois pièces. De plus, un certain caractère d'improvisation parallèle à une organisation précise de la matière sonore les rattache davantage l'une à l'autre ; ce caractère d'improvisation doit son existence à la structure modale du cycle entier. Ultérieurement, *Piscuri* est devenu la seconde partie de *Cîntec înalt* („Le haut chant") par sa combinaison avec *Chemări* („Appels"), dont le thème est la répétition à chaque génération humaine du chemin de la vie.: à l'issue de l'adolescence, tout lui sourit, des appels, des rêves romantiques se pressent devant elle, éclaire sa voie, l'avenir semble lui appartenir... Des structures harmoniques et mélodiques modales constituent le début de *Chemări ;* mais les sonorités de l'orgue (instr. obl.) et les rythmes figurent déjà en quelque sorte le finale de *Piscuri*. Puis, une section médiane réalise, par contraste, une surface lyrique où le jeu des timbres se détache comme essentiel (célesta, harpe, flexatone, cordes à l'arrière-plan). Une écriture volontairement aléatoire renforce cette sensation de s'affranchir, de s'émanciper, d'échapper aux rigueurs de la mesure, en toute chose... Mais les solos du flexatonne, très expressifs, ayant beaucoup d'effet, réalisent *de nouveau un contraste*, cette fois dans le cadre même de la partie, un contraste que viennent renforcer les blanches harmonies du célesta et de la harpe, déployées sur un cluster de cordes et une hétérophonie entre deux flûtes. Tout cela suggère pleinement l'idée de „haut espace". La troisième section reprend, avec certaines variations, les pages du début. A l'épilogue, une dernière nouvelle évocation du lyrisme médian clôt dans une ambiance méditative le poème, mais appelle nécessairement une nouvelle tension dynamique et rythmique, d'où l'idée du compositeur d'accoupler — en guise de seconde partie — *Piscuri* et de réaliser ainsi un poème commun justement appelé „Le haut chant",

Scanned with OKEN Scanner

dont le chromatisme plein de fantaisie dû à un vaste appareil orchestral et l'intelligente disposition des événements sonores (à travers les deux pièces composantes) assurent la qualité.

Passant aux „Improvisations dramatiques" pour orchestre (datées 1972), disons qu'elles expriment les états affectifs et les pensées qui tourmentent l'homme de nos jours pris entre la tension de son existence trépidante et ses permanentes aspirations à la délicatesse des sentiments, à l'élévation de ses actions... Le titre de la pièce laisse deviner la souplesse d'une forme qui permet à la musique de s'écouler à sa guise dans les limites d'un moule de lied triparti développé, pouvant aussi bien être interprété comme une forme sonate sans développement où la section du milieu est remplacée par une mélopée continuelle de caractère méditatif ; cette section fait le joint entre l'exposition et la reprise. Cette dernière — conçue à la manière typique d'Irina Odăgescu — comme l'apogée de la pièce qui est le moment où le centre de pesanteur se déplace vers le finale (parfois par une claire section d'or négative), offre d'évidents rapprochements thématiques avec la première section. Tout le long de la partition, l'épique et le lyrique se disputent la primauté. La compositrice témoigne d'une véritable virtuosité dans la manière dont elle utilise les éléments de langage musical et trouve en cela l'occasion de déployer devant l'auditeur tout son savoir de l'orchestration, toute sa fantaisie constructive des espaces sonores, tout son art de graduer les effets et la tension. Sans éluder la méditation romantique, la rêverie lyrique, Irina Odăgescu opte au finale pour une solide formule monumentale. Ainsi qu'elle l'a souhaité, ce finale la désigne amplement comme „le commentateur" de la sensibilité contemporaine pour qui les moments dramatiques de l'existence n'ont pas de sens tragique mais au contraire réconfortant par l'effort permanent qu'ils exigent afin de s'élever à la véritable dignité d'homme.

Pour *Bătălia cu facle* („La bataille aux torches"), c'est encore Dan Buciu qui s'en est occupé au travers d'une ample analyse dans MUZICA no. 3/1979. C'est une pièce que la compositrice affectionne tout particulièrement; c'est d'ailleurs aussi le cas des exécutants et du public. Inspirée du tableau homonyme de Theodor Aman, la composition entend immortaliser une des grandes heures de la guerre d'indépendance de 1877. D'amples déploiements polyphoniques en forme sonate apportent deux idées contrastantes qui se disputent la primauté en un temps musical cyclique (ces idées figurent précisément l'antagonisme entre les combattants — Roumains d'une part, Ottomans d'autre part.) La substance sonore en est sérielle-modale, partant de la „mélodie infinie" (mélismatique) et arrivant au jeu ingénieux du cluster soumis à un travail de composition rythmique et mélodique.

Là encore, Irina Odăgescu se montre portée à ces états méditatifs qui n'excluent cependant pas les rêves, les élans, les témérités, puis de nouveau cette lassitude résignée et calme qui apparaît (supose la compositrice) chaque fois qu'une lutte s'est donnée, soit-elle victoieuse.

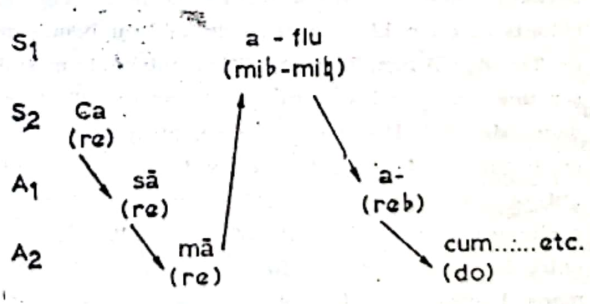
Le concertino „Moments" pour orchestre à cordes (daté 1974), fut au commencement destiné à un quatuor, puis redimensionné pour un orchestre de petite proportion, par l'ajout de deux mouvements contrastants comme ambiance et teneur. Le premier représente une forme sonate, le deuxième une fugue tripartite dont le thème a des affinités d'architecture avec le thème principal de la *Sonate pour violon et piano*. Y prédomine une structure modale sous le rapport des intervalles et du rythme, vous renvoyant tout droit au folklore.

Nous acheminant maintenant vers la présentation de la création vocale, c'est encore à la compositrice même que nous nous adresserons pour certaines appréciations concernant sa musique vocale en général et le chant patriotique plus particulièrement. Elle revient donc, ici encore, au problème de l'*expressivité* et de l'*auto-exigence* car ce n'est qu'en ne les perdant pas de vue un seul instant qu'elle a pu élaborer des poèmes choraux comme *Rugul pîinii* („Le bûcher du pain") et *Oglindire* („Reflets"), suivis de *Pe nimb de vulturi* („Nimbe d'aigles"). Chaque page a été longuement pensée. Dans la musique vocale, surtout, affirme-t-elle, sans se déclarer l'adepte d'un style ou d'une mode précise, sans s'attaquer à la tradition et sans exagérer l'utilisation de l'expérimentation, elle reste constamment une adepte de *l'innovation*. Aussi, ses recherches n'ont-elles qu'un seul but : trouver l'*expression* sonore souhaitée qui, associée à la parole, puisse constituer un tout indestructible, harmonieux. Pour elle, l'important n'est pas de savoir avec quelle sorte de technique compositionnelle on réalise tel „effet", mais de quelle force et de quel genre doit être la force d'expression pour rendre une gamme variée d'états affectifs. Sincère et totalement dévouée à la musique, Irina Odăgescu ne se laisse pas terrorisée par le métier, car ce métier, cette technique, elle l'a „au bout des doigts", il faut bien le dire. Elle est, en échange, en permanence à l'affût du neuf que par la suite elle filtrera, elle sélectionnera. „La polyphonie et l'harmonie — dit-elle — sont créées pour les utiliser". Ses pages dès lors impliquent et confrontent, parfois sous d'inédites formules, les deux dimensions — la verticalité et l'horizontalité. Ses textes concernent, pour rendre précisément la générosité du message attribué à la musique, des attitudes profondément humaines, des sentiments de grande noblesse, toujours valables. Des pages chorales, elle en a écrites dès ses années de discipolat au Conservatoire, pour s'offrir à elle-même l'occasion de découvrir de bonne heure — quite à l'approfundir avec le temps et l'expérience au fur et à mesure de l'augmentation du nombre de ses opus — le rapport, le lien — unique — entre la poésie, source d'inspiration, et la musique. C'est ainsi qu'elle put arriver à concevoir, d'abord en germe, puis en détails, les admirables

Scanned with OKEN Scanner

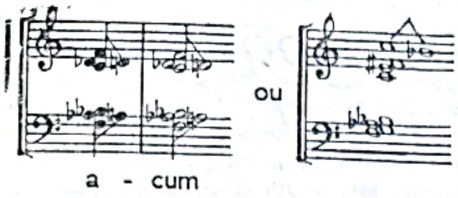
poèmes que sont „Reflets", „Le bûcher du pain", „De deux", „Prenez-en soin, ô hommes", „Le nom de la patrie" etc. Elle en vint, toujours ainsi, à „Renouveau" *(Innoire)*. Celui-ci représente à ses yeux la découverte, le décelage plutôt, de ce „quelque chose" qui parachève dans l'ordre de l'expressivité une formule déjà connue, ce „quelque chose" de spécifiquement musical, tout propre au langage de l'art sonore qui prête au vers et implicitement au symbole des dimensions peu communes. Si l'on envisage „Nimbe d'aigles" au „En chantant le pays de l'agnelle", on se rend compte que „Renouveau" signifie l'agencement harmonieux de la musique roumaine du passé et, ipso facto, de la production folklorique, au présent et tout autant à des perspectives de transformations futures. De même, si l'on envisage „De deux", le plaidoyer de la compositrice en faveur d'une nouvelle vision de la chanson paysanne, ses principes sur l'élaboration musicale et les conclusions qu'on en dégage, apparaissent clairment comme résidant à la base de toute son œuvre musicale. De ce point de vue, une célèbre maxime de Léonard de Vinci lui tient le plus à cœur : „Celui qui peut aller à la source ne doit pas aller à la cruche !". La source est „pour moi — dit-elle — le symbole des parages natifs, la terre, les racines que l'on sent bien plantées dans son cœur et qui ne peuvent être arrachées au premier souffle du vent !". Aussi, pense-t-elle que, sous le rapport de la chanson patriotique destinée à exprimer l'actualité, le problème de l'innovation, du renouveau, est de la toute première importance, car cette chanson doit à tout prix correspondre à la vie moderne. Il n'y a certes pas de recettes à prescrire et là encore elle opte pour celle qui rendrait le mieux l'implication psychique du créateur, d'autant plus que ces innovations qu'en matière de style on peut toujours entreprendre doivent d'autre part représenter immanquablement une résultante du crédo de l'auteur, de sa manière de comprendre la musique, son art en fin de compte, en tant que facteur intimement ancré dans la réalité quotidienne. „J'ai essayé moi-même d'écrire une chanson patriotique — je l'appelle ainsi parce qu'elle est directement reliée à notre existence — dans un style modal qui respecte les structures du mètre et du rythme de la chanson folklorique. Je la considère comme signifiant une étape essentielle dans mon œuvre ; en quelque sorte, c'est peut-être la plus ardue des formules de chanson ! J'ai renoncé pour l'écrire à la symétrie proprement dite qui, dans un ouvrage de facture classique amène souvent la banalité, la stéréotypie ; par contre, en ce mélodisme de facture populaire (de *facture* et non d'inspiration) que j'essayais, la structure mélodique elle-même d'une certaine rythmique exige une certaine symétrie qui, ici, tient lieu d'équilibre !".

Dans le no. 4/1983 de MUZICA, Alina Muşat-Popovici accordait un large espace aux plus importantes œuvres chorales d'Irina Odăgescu. Elle y introduisait (en des exposés sommaires) *Marea inimă a ţării* („Le grand cœur du pays"), *Cîntînd plaiul Mioriţei* („En chantant le pays de l'agnelle") *Ochi de flori* („Yeux de fleurettes, ô ma mariée" — vers populaire), *Oglindire* („Reflets"), *De doi* („De deux") et, bien entendu, *Rugul pîinii* („Le bûcher du pain"). Dans ce qui suit, quant à moi, je m'attarderai — dans le détail — sur des pages que je considère exceptionnelles chez Irina Odăgescu : ses poèmes choraux (madrigaux) *Oglindire*, *Rugul pîinii* et *Pe nimb de vulturi*. D'habitude, „ce qui m'impressionne de prime abord — avoue-t-elle — et le plus fortement, ce sont les vers". Ensuite, la poésie appelle la mélodie, la compositrice essayant de réunir la somme des conquêtes faites en ses années de début quand le seul romantisme ne lui semblait pas suffire. Dans „Reflets" (sous-intitulé *Prima della morte)* sur les vers de la poétesse Mariana Dumitrescu, elle s'efforce par un langage intensément chromatisé de rendre fidèlement l'atmosphère tendue du poème écrit ; elle l'exprime en une progression dramatique graduée qui s'apaise au finale quand on entrevoit l'aurore, „la lumière". La structure en est tripartie, dans un mouvement lyrique. Les quatre voix deviennent parfois douze, lorsque la tension est maximale, mais reviennent à la formule de base quand l'acharnement faiblit. Le compositeur Anton Dogaru définissait la partition „...une création imaginaire fantastique, au service d'une âme droite et élevée, l'âme-même qui jaillit du lyrisme de la regrettée poétesse Mariana Dumitrescu" *(Contemporanul*, 4.10.1985). „Reflets" est une œuvre d'essence profondément philosophique, plutôt portée vers la mélancolie que vers l'espérance. Les vers en sont graves, ils impliquent des vérités plus d'une fois tragiques : tel un exergue, les première mesures son entonnées par le ténor solo, en parlando ; il soutient les vers : „Pour me trouver maintenant / Dans les lumières du soleil, mon âme devenue aussi limpide et nette / qu'autant d'enveloppes j'ai jetées en chemin.../" ; puis une *coda* complète le tout par un solo d'alto annonçant à nouveau le prix, le but du sacrifice que représente l'existence si on veut (paraphrasons) „se retrouver dans les lumières du soleil", l'âme droite et haute"... Le langage d'essence modale vise l'ensemble des douze sons, Irina Odăgescu aimant tout particulièrement procéder par „petits pas" (secondes et tierces). Et, chose qui la caractérise en propre, apparaît maintenant cette dispersion des vers, et même parfois des syllabes, entre les différentes voix. Je signale aussi



la technique des ainsi-nommés *isons* (des sons tenus, des bourdons), des notes tenues après l'énoncé du vers, du mot ou de la syllabe qui, accumulés sur la verticale à plusieurs voix amènent des harmonies denses qu'on dirait répétées obsessivement après qu'une fois elles ont été trouvées.

Scanned with OKEN Scanner



Mais elle arrive aussi à de pareils clusters en ligne parfaitement verticale, de bas en haut, chaque voix ou division de voix ajoutant sa propre note au tout. L'effet en est spectaculaire.

„Le bûcher du pain", poème choral sur les vers du poète Ion Crînguleanu, est dédié aux événements tragiques de 1907 quand la paysannerie a donné de son sang pour obtenir son propre pain, symbole de la terre. Le pain devenu bûcher d'immolation. Chœur mixte, deux récitants et percussion. On y trouve des parentés spirituelles et de langage modal avec „Reflets" et „De deux", avec lesquels d'ailleurs „Le Bûcher du pain" forme une triade cyclique. En comparaison des deux premiers titres, „Le bûcher du pain" est plus net, plus moderne en un sens, comme conception mais aussi comme écriture. Chaque feuille de la partition est, même au point de vue graphique, pleine d'expressivité, avec des signes de notation tout neufs, introduits du propre chef de l'auteur pour mieux suggérer ses intentions et obtenir l'effet voulu.

D'ailleurs les vers contiennent eux-mêmes des suggestions musicales : „La fumée d'hiver qui toussotte / De toutes ces bouches allant à la mort / Semble aussi être un de ces insurgés sourds / Qui frappe / Son tambour / Au loin, sur les champs /... Au centre du poème se trouve l'idée de BÛCHER, de sacrifice ; elle prend le caractère d'un leit-motiv, elle apparaît, reparaît maintes fois sous différentes formes musicales. La première fois que l'idée est énoncée, cela se fait par des, ainsi-nommés, „intervalles-clé", ceux-là mêmes dont se compose la partition.

C'est une forme qui réunit cinq sections. On y retrouve les dispersions (tant aimées par l'auteur) de syllabes entre les vers, sur la verticale, mais aussi des accumulations sur une ligne oblique, les sons longs... Face à „Reflets", „Le bûcher du pain" élargit (par ailleurs le côté „actif" du texte l'impose) l'aire de l'émission sonore qui, de la sorte, se déroule entre la „bocca chiusa" et le cri en *fff !* Dans ces conditions, les solutions mélodiques, rythmiques, harmoniques, sont à leur tour encore plus ingénieuses. Le final apporte l'apaisement, la lumière, la sécurité du lendemain. Car, une fois que les voix de ceux qui sont morts sont arrivées jusqu'à nous, le présent vient à son tour parler avec vénération du passé, avec amour fraternel et impérissable mémoire (Tant de blé et de fleurs qui jaillissent au monde / En ce jour d'aujourd'hui / Les placent eux pour toujours dans la lumière / Hauts et nobles comme d'invraisemblables sapins !). Le poème fait partie de la série des évocations lyriques-dramatiques dont l'apogée est dans la section d'or négative (à 5, non à 2+3, mais 3+2 — section IV).

Pour finir „Nimbe d'aigles". C'est l'un des plus beaux chœurs de notre littérature musicale, à mon avis. Voulant offrir un pieux hommage à l'un de ses collègues d'âge — le premier nommé au début de ces lignes —, à feu Mihai Moldovan, Irina Odăgescu le fait en choisissant des vers de Vasile Nicolescu. Elle réalise là-dessus une forme tripartite avec *Coda* où la fusion entre le texte et la musique se fait avec le maximum de raffinement, d'entendement et de sensibilité créative. Les harmonies sont d'une beauté troublante, elles renvoient à d'anciennes formules modales roumaines, les rythmes sont ceux d'une hymne byzantine...

Au fond, „Nimbe d'aigles" est un hymne patriotique. Mais c'est dans l'acception toute neuve, originale, que la compositrice entend. Un hommage rendu à l'HOMME, à la VIE, un hommage qui vibre comme nul autre de profondeur et d'authenticité.

Pour clore ce „portrait", quelques mots encore d'Irina Odăgescu pour marquer l'idéal qui l'a animée et continue de l'animer et qui, disons-le, lui a permis d'avoir accès à ses réussites : „Aujourd'hui... le musicien trouve sa raison d'être dans sa musique, s'efforçant qu'elle soit conçue et réalisée de la manière dont la désirent les gens de cette terre, elle est destinée aux foules de ce pays. Sa musique sera ainsi dans une perpétuelle détermination cosmique, dans une permanente intériorisation, elle sera une ballade, une ode, un chant offert à l'existence paisible, à l'humanitarisme. C'est ainsi qu'elle est et c'est ainsi qu'elle doit être la musique d'un Roumain complètement dévoué au présent que nous vivons, au passé dont nous descendons, à l'avenir qui va naître de ce temps qui est aussi le temps de sa musique !".

(En français par Colette Ghimpeţeanu)

Scanned with OKEN Scanner

George Breazul, historiographe et critique musical

Zeno VANCEA

Celui qu'anime le désir de présenter dans toute son ampleur la multiple activité du savant musicologue que fut George Breazul, a le devoir de connaître dans une mesure presqu'égale son œuvre d'historiographe, de folkloriste, de critique et de professeur. Voulant rendre hommage à la mémoire de George Breazul à l'occasion du centenaire de sa naissance, je décline d'emblée ma compétence pour certains des domaines qu'il a cultivés, me réservant de parler seulement de l'historiographe et du critique musical dont j'ai suivi avec le plus vif intérêt dès le début de ma carrière de musicien l'infatigable travail.

Qu'il ait apporté une inestimable contribution à la création et au développement d'une historiographie musicale roumaine reposant sur des bases scientifiques, voilà qui est une réalité unanimement reconnue. Depuis qu'il existe en Europe un art, un véritable art des sons, les recherches et les constatations musicologiques sont toujours venues, on le sait bien — et c'est tout naturel — seulement après une longue pratique musicale, après une plus longue, ou plus courte, période d'activité créatrice de la part d'une ou de plusieurs générations de compositeurs. Cela étant, dans les pays de vieille tradition dans le domaine de la musique, il y a de bien nombreux siècles qu'une historiographie musicale est née — soit, environ après l'époque d'épanouissement de la polyphonie de l'Ars Nova quand chaque génération de compositeurs, chaque courant stylistique avait ses propres historiographes. Conséquemment, en Roumanie, une historiographie musicale nationale ne pouvait naître qu'après l'apparition d'une œuvre musicale roumaine. Assez modestes, les débuts de cette historiographie se rattachent au nom de Theodor Burada qui a consacré quelques-unes de ses études à certains aspects de la vie musicale roumaine du passé et de son temps. C'est à Mihail Poslușnicu que revient le mérite d'avoir essayé de rédiger une histoire de la musique roumaine; celle-ci, sans doute utile par le nombre considérable de ses données biographiques et par celui, plus restreint, des données concernant la création, ne laisse pas moins à désirer du point de vue scientifique.

Dans ce contexte, c'est à George Breazul qu'échut la lourde tâche d'explorer et de faire connaître ce que la musique roumaine savante avait de plus représentatif et de plus caractéristique. Il l'a fait à partir du fond émotionnel, celui du style, des genres et des formes pratiqués par les compositeurs qu'il considérait, en vertu de leur œuvre, les plus désignés à lui servir d'argument dans la démonstration qu'il poursuivait. Il a donc écrit des esquisses monographiques, dédiées — dans l'ordre chronologique — à: Dimitrie Kiriac, Ciprian Porumbescu, Gavriil Musicescu, Iacob Mureșianu, George Enescu et Sabin Drăgoi. Notables sont aussi ses articles sur les figures marquantes de l'école nationale moderne.

A l'heure où ses esquisses monographiques voyaient, une à une, la lumière de la presse, on était encore à l'époque où la musique savante roumaine de caractère national avait à lutter pour s'affirmer pleinement, pour remplacer petit à petit le style franco-roumain cultivé par les disciples de D'Indy — une musique s'étant d'ailleurs assurée la faveur du public en Roumanie. C'est encore lui, George Breazul, qui a compris à ce moment-là que le seul établissement et alignement de données concernant le lent et dur processus de genèse et de développement de la musique savante roumaine à la première moitié du siècle passé, ne pouvaient suffire pour apporter la victoire à l'école nationale, victoire à laquelle il avait à cœur de contribuer. Il était en échange convaincu de la nécessité de faire ressortir la signification artistique de l'œuvre de chacun de ces compositeurs auxquels il réservait des esquisses monographiques. Davantage même, cette attitude lui semblait la seule vraiment utile et capable de contribuer substantiellement à la réalisation de l'idéal aspirant à l'affirmation de l'école nationale. Dès lors, dans ses monographies, l'accent est-il mis non pas sur les données biographiques du compositeur respectif, mais sur le mode dont l'œuvre de celui-là reflète le fond ethnique, les convictions esthétiques, les influences du climat historique, culturel et socio-politique. Et, de fait, les études qu'il a consacrées aux compositeurs d'origine ethnique roumaine réussissent justement à faire valoir l'agencement du fond ethnique avec les influences du milieu, celles-ci distillées dans la „cornue" psychique, pour ainsi dire, du musicien en cause. Avec une exception pourtant: celle de l'étude dédiée à Anton Pann. Celui-ci, tout en étant d'origine étrangère, mais élevé et formé dans le milieu roumain, s'est identifié avec les aspirations culturelles de la société roumaine de son temps et a même exercé une vaste activité de collecte, publication et vulgarisation des chansons folkloriques roumaines. Dans son cas, l'apport de George Breazul est remarquable attendu que les données qu'il nous offre sur l'activité d'Anton Pann n'ont pas seulement un intérêt folklorique, mais certainement aussi une portée historique par le pertinent tableau qu'il brosse de la difficile pénétration de la chanson populaire roumaine dans le milieu de la ville où l'attendait une dure concurrence de la part de ses rivales encore fort appréciées — les chansons grecques et turques.

Scanned with OKEN Scanner

George Breazul, historiographe et critique musical

Zeno VANCEA

Celui qu'anime le désir de présenter dans toute son ampleur la multiple activité du savant musicologue que fut George Breazul, a le devoir de connaître dans une mesure presqu'égale son œuvre d'historiographe, de folkloriste, de critique et de professeur. Voulant rendre hommage à la mémoire de George Breazul à l'occasion du centenaire de sa naissance, je décline d'emblée ma compétence pour certains des domaines qu'il a cultivés, me réservant de parler seulement de l'historiographe et du critique musical dont j'ai suivi avec le plus vif intérêt dès le début de ma carrière de musicien l'infatigable travail.

Qu'il ait apporté une inestimable contribution à la création et au développement d'une historiographie musicale roumaine reposant sur des bases scientifiques, voilà qui est une réalité unanimement reconnue. Depuis qu'il existe en Europe un art, un véritable art des sons, les recherches et les constatations musicologiques sont toujours venues, on le sait bien — et c'est tout naturel — seulement après une longue pratique musicale, après une plus longue, ou plus courte, période d'activité créatrice de la part d'une ou de plusieurs générations de compositeurs. Cela étant, dans les pays de vieille tradition dans le domaine de la musique, il y a de bien nombreux siècles qu'une historiographie musicale est née — soit, environ après l'époque d'épanouissement de la polyphonie de l'Ars Nova quand chaque génération de compositeurs, chaque courant stylistique avait ses propres historiographes. Conséquemment, en Roumanie, une historiographie musicale nationale ne pouvait naître qu'après l'apparition d'une œuvre musicale roumaine. Assez modestes, les débuts de cette historiographie se rattachent au nom de Theodor Burada qui a consacré quelques-unes de ses études à certains aspects de la vie musicale roumaine du passé et de son temps. C'est à Mihail Poslușnicu que revient le mérite d'avoir essayé de rédiger une histoire de la musique roumaine; celle-ci, sans doute utile par le nombre considérable de ses données biographiques et par celui, plus restreint, des données concernant la création, ne laisse pas moins à désirer du point de vue scientifique.

Dans ce contexte, c'est à George Breazul qu'échut la lourde tâche d'explorer et de faire connaître ce que la musique roumaine savante avait de plus représentatif et de plus caractéristique. Il l'a fait à partir du fond émotionnel, celui du style, des genres et des formes pratiqués par les compositeurs qu'il considérait, en vertu de leur œuvre, les plus désignés à lui servir d'argument dans la démonstration qu'il poursuivait. Il a donc écrit des esquisses monographiques, dédiées — dans l'ordre chronologique — à: Dimitrie Kiriac, Ciprian Porumbescu, Gavriil Musicescu, Iacob Mureșianu, George Enescu et Sabin Drăgoi. Notables sont aussi ses articles sur les figures marquantes de l'école nationale moderne.

A l'heure où ses esquisses monographiques voyaient, une à une, la lumière de la presse, on était encore à l'époque où la musique savante roumaine de caractère national avait à lutter pour s'affirmer pleinement, pour remplacer petit à petit le style franco-roumain cultivé par les disciples de D'Indy — une musique s'étant d'ailleurs assurée la faveur du public en Roumanie. C'est encore lui, George Breazul, qui a compris à ce moment-là que le seul établissement et alignement de données concernant le lent et dur processus de genèse et de développement de la musique savante roumaine à la première moitié du siècle passé, ne pouvaient suffire pour apporter la victoire à l'école nationale, victoire à laquelle il avait à cœur de contribuer. Il était en échange convaincu de la nécessité de faire ressortir la signification artistique de l'œuvre de chacun de ces compositeurs auxquels il réservait des esquisses monographiques. Davantage même, cette attitude lui semblait la seule vraiment utile et capable de contribuer substantiellement à la réalisation de l'idéal aspirant à l'affirmation de l'école nationale. Dès lors, dans ses monographies, l'accent est-il mis non pas sur les données biographiques du compositeur respectif, mais sur le mode dont l'œuvre de celui-là reflète le fond ethnique, les convictions esthétiques, les influences du climat historique, culturel et socio-politique. Et, de fait, les études qu'il a consacrées aux compositeurs d'origine ethnique roumaine réussissent justement à faire valoir l'agencement du fond ethnique avec les influences du milieu, celles-ci distillées dans la „cornue" psychique, pour ainsi dire, du musicien en cause. Avec une exception pourtant: celle de l'étude dédiée à Anton Pann. Celui-ci, tout en étant d'origine étrangère, mais élevé et formé dans le milieu roumain, s'est identifié avec les aspirations culturelles de la société roumaine de son temps et a même exercé une vaste activité de collecte, publication et vulgarisation des chansons folkloriques roumaines. Dans son cas, l'apport de George Breazul est remarquable attendu que les données qu'il nous offre sur l'activité d'Anton Pann n'ont pas seulement un intérêt folklorique, mais certainement aussi une portée historique par le pertinent tableau qu'il brosse de la difficile pénétration de la chanson populaire roumaine dans le milieu de la ville où l'attendait une dure concurrence de la part de ses rivales encore fort appréciées — les chansons grecques et turques.

Scanned with OKEN Scanner

Egalement précieux du point de vue de l'historiographie musicale est aussi le chapitre de *Patrium Carmen* renfermant les résultats des recherches de Breazul sur les notes de voyageurs étrangers des XVIe—XVIIe siècles à travers les pays roumains ; ces notes concernent particulièrement — tel que George Breazul lui-même le dit — „les circonstances où l'on chante, les instruments dont on joue, qui chante, en quelle langue on chante" ; c'est un tableau spécialement suggestif de la vie musicale roumaine du passé que George Breazul nous a laissé.

Sa longue et si importante activité de critique musical il l'a notamment consacrée à la composition et interprétation musicales roumaines. En partant de l'idée (citée ci-après) que „...la musique est l'expression spontanée et caractéristique des cultures, races, peuples et temps et découle des besoins psycho-physiologiques naturels et communs à tous les humains", toute son activité critique de l'œuvre compositionnelle roumaine est conçue dans l'esprit de cette idée. En effet, il ne voyait pas de possibilité d'affirmation mondiale pour la création musicale de son pays que par son émancipation de toute influence étrangère et seulement en acquérant une autonomie qu'elle s'assurerait en puisant son inspiration au folklore authentiquement paysan. Il est évident qu'en folkloriste il a lui-même beaucoup contribué à la réalisation de cet objectif puisqu'il pouvait offrir aux compositeurs la possibilité de connaître ce folklore et, l'ayant approché, de fructifier dans leurs œuvres son mélos et son rythme caractéristiques.

Le rôle de Breazul peut être rapproché de celui de Stasov, l'éminent théoricien de l'école nationale russe, dont les écrits ont eu une contribution essentielle à la réussite de la musique préconisée par le „groupe des Cinq". Les critiques de Breazul concernant la création musicale ne partent pas d'impressions subjectives, elles reposent sur des critères objectifs — entre autres une solide connaissance, dans le détail, des œuvres envisagées, qu'il avait l'occasion d'écouter à ces fréquentes et régulières auditions organisées par la Société des Compositeurs Roumains à la tête de laquelle se trouvait alors Georges Enesco. Cela étant, ses critiques-études constituent, dans l'ensemble, une réelle histoire de la musique roumaine dans l'entre-deux-guerres, tout juste l'époque où notre école nationale se profilait toujours davantage de manière caractéristique. Ses jugements de valeur tiennent surtout compte de la réalisation d'un idéal esthétique lui paraissant particulièrement important, vu sa qualité de profond connaisseur et admirateur du folklore : rendre le plus authentiquement possible la note nationale. C'est à partir de là qu'il jugeait des œuvres écoutées aux auditions de la Société des Compositeurs. Et, de ce point de vue, c'était les ouvrages de Paul Constantinescu et de Sabin Drăgoi, construits — sauf de rares exceptions — sur des mélodies authentiquement folkloriques, qui lui semblaient répondre d'au plus près à la note nationale exigée.

Son crédo, quant au chemin, juste et profitable, que devait suivre l'école musicale roumaine afin d'affirmer son originalité parmi d'autres musiques d'esprit national, se dégage très clairement des lignes suivantes par lesquelles commence sa chronique dédiée à *Seara Mare* /Le grand soir/ de Tiberiu Brediceanu, après la première au théâtre d'opéra de Bucarest : „De l'horizon des manifestations roumaines d'aujourd'hui, se lèvent de réconfortants rayons, l'aube des changements et des renouvellements. Déviée pendant si longtemps de sa matrice naturelle par les généreuses, mais erronée et forcées, tendances d'européanisation, la culture musicale roumaine revient maintenant en son lit et reprend le cours de son évolution normale. Jamais, autant qu'aujourd'hui, l'élite de la pensée et de la sensibilité roumaine n'a semblé plus consciente du besoin de réaliser nos aspirations conformément aux dons natifs et à la structure originale de l'âme roumaine".

Animé de l'idéal de la pureté nationale dans la musique savante, George Breazul se déclarait en quelque sorte l'adversaire des tendances d'européanisation que manifestaient certains des compositeurs de son temps, ce qui ne l'empêchait guère de reconnaître leur valeur quant à la forme et la technique pratiquées.

Il faut se dire qu'en parfait connaisseur de l'histoire de la musique universelle, George Breazul savait fort bien qu'il n'y a pas de style qui puisse durer une éternité, que le langage musical est soumis à l'usure et qu'il est normal de la renouveler de temps à autre afin qu'il ne sombre pas dans le stéréotype. Mais, il savait tout aussi bien que seule l'acquisition d'un caractère défini, grâce à l'inspiration au folklore authentique de la nation, peut assurer à une école musicale nationale sa physionomie propre et la protéger de l'éclectisme, sans l'empêcher — une fois l'objectif ci-dessus atteint — de s'approprier des moyens d'expression nouveaux puisés au système musical européen, mais eux aussi utilisés d'une façon originale par des combinaisons personnelles de sons.

C'est là une des idées-flambeau qui se dégagent de son activité de critique musical.

Ici, comme en tous les autres domaines de la musicologie, George Breazul a excellé et nous a laissé des travaux dont l'intérêt le place, parmi les premiers dans la galerie des grandes figures de la civilisation musicale roumaine.

(En français par Colette Ghimpeţeanu)

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Constantin Victor Ciocan
În întîmpinarea Conferinței Naționale a Partidului — puternică angajare patriotică, revoluționară 1

Nicolae Călinoiu
Realizări și perspective în creația muzicală și muzicologică 3

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Semnează : Angela Vodă, Elena Alexandru . 8

ÎNSEMNĂRI

Nicolae Călinoiu
George Breazul 10

Octavian Lazăr Cosma
George Breazul — dimensiuni și priorități muzicologice 11

Viorel Cosma
Opera lui George Breazul în istoria culturii . 12

Valentina Sandu
Florica Musicescu. Concepția profesoarei asupra studierii **Sonatei în fa diez minor** de George Enescu 14

Romeo Ghircoiașiu
Viața și opera lui Nicolae Bretan 16

Viorel Cosma
Casiu Barbu
Concerte dedicate creației lui Nicolae Bretan . 19

STUDII

Adrian Iorgulescu
Despre timp și atemporalitate în muzică . . . 21

Francisc László
Canoanele în oglindă ale **Ofrandei muzicale** de J. S. Bach 24

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Elena Zottoviceanu, Veronica Berbescu-Zbarcea, Ion Badea, Petre Codreanu, Doru Popovici, Alfred Hoffman, Antigona Alexandru, Dumitru Avakian, Iosif Sava, Edgar Elian, Grigore Constantinescu . . . 27

DE PESTE HOTARE

Cristina Sârbu
Prezențe românești 38

Emilia Comișel
Samuel Baud-Bovy 38

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Cristina Sârbu
Irina Odăgescu — Portrait 40

Zeno Vancea
George Breazul, historiographe et critique musical 46

SOMMAIRE

Constantin Victor Ciocan
Honorons la Conférence Nationale du Parti — ferme engagement patriotique, révolutionnaire 1

Nicolae Călinoiu
Réalisations et perspectives dans la création musicale et de musicologie 3

DES ACTIVITÉS DE L'UNION DES COMPOSITEURS

Signataires : Angela Vodă, Elena Alexandru . 8

NOTES

Nicolae Călinoiu
George Breazul 10

Octavian Lazăr Cosma
George Breazul — dimensions et priorités dans la musicologie 11

Viorel Cosma
L'œuvre de George Breazul dans l'histoire de la culture 12

Valentina Sandu
Florica Musicescu. La conception du professeur sur la modalité d'étudier la **Sonate en fa dièze mineur** de Georges Enesco 14

Romeo Ghircoiașiu
La vie et l'œuvre de Nicolae Bretan 16

Viorel Cosma
Casiu Barbu
Concerts dédiés à la création de Nicolae Bretan 19

ÉTUDES

Adrian Iorgulescu
Sur le temps et l'atemporalité en musique . . 21

Francisc László
Les cannons en miroir de l'**Offrande musicale** de J. S. Bach 24

LA VIE MUSICALE

Signataires : Elena Zottoviceanu, Veronica Berbescu-Zbarcea, Ion Badea, Petre Codreanu Doru Popovici, Alfred Hoffman, Antigona Alexandru, Dumitru Avakian, Iosif Sava, Edgar Elian, Grigore Constantinescu . . . 27

HORS DU PAYS

Cristina Sârbu
Présences roumaines 38

Emilia Comișel
Samuel Baud-Bovy 38

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Cristina Sârbu
Irina Odăgescu — Portrait : 40

Zeno Vancea
George Breazul, historiographe et critique musical 46

Scanned with OKEN Scanner

MAGAZINUL MUZICA DIN BUCUREȘTI

Calea Victoriei nr. 41, sector 1 — București, tel. 15.60.88, 15.47.22, Magazinul este deschis zilnic între orele 9—19

— Amplificatoare 2×35 W, boxe de 40 W, 50 W și 4 Ohmi, difuzoare pentru radioficare, televizoare, casetofoane auto stereo „Corina", radiocasetofoane auto „Stela" și „Raly", precum și aparate de radio de diferite tipuri.

— Benzi și casete ORWO, aparate foto.

— În cadrul magazinului se fac expertize pentru viori, piane, pianine și alte instrumente muzicale precum și demonstrații privind modul de folosire a televizoarelor, magnetofoanelor, pickup-urilor etc.

— Mărfurile aflate în magazin se vind și pe virament către instituții, întreprinderi, cămine culturale, cooperative de producție, organizații de pionieri.

MUZICA Nr. 6 48 p. București — IUNIE 1987

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P.O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (studii, creații), ALFRED HOFFMAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA SPIREA

COLEGIUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, FLORICA CIOCÎRLIE, MICHAELA ROȘU

I. P. Informația — c. 1297

Lei 15

Scanned with OKEN Scanner